سعادت حسن منٹو۔ ایک صدی بعد

مرتب

پروفیسر قاضی افضال حسین

معاون

پروفیسر صغیر افراہیم

سینٹر آف ایڈوانسڈ اسٹڈی

شعبۂ اردو، علی گڑھ مسلم یونیورسٹی، علی گڑھ

سعادت حسن منٹو - ایک صدی بعد

(منٹو سمینار کے منتخب مقالات کا مجموعہ)

مرتب

پروفیسر قاضی افضال حسین

معاون

پروفیسر صغیر افراہیم

سینٹر آف ایڈوانسڈ اسٹڈی

شعبۂ اردو، علی گڑھ مسلم یونیورسٹی، علی گڑھ

سال اشاعت : ۲۰۱۳ء
تعداد : ۳۰۰
قیمت : 300/=
پبلشر : سینٹر آف ایڈوانسڈ اسٹڈی
شعبۂ اردو، مسلم یونیورسٹی، علی گڑھ

ترتیب

منٹو کے نئی قرأت کی ضرورت

ہر زبان کا ادب عام طور پر اپنے زمانے کے مرکزی فکری حوالے (Episteme) سے ہم آہنگ ہوتا ہے۔ بقول فوکو ایک عہد کی Episteme اتنی پر قوت ہوتی ہے کہ حیات انسانی کے سارے فلسفے اور عام زندگی کے تمام معاشرتی جہات اس مرکزی فکر کے حوالے سے تشکیل پاتی ہیں۔ علم و معاشرت کی طرح ایک مخصوص زمانے کا ادب بھی اپنے عہد کے اسی حصار میں ''بامعنی'' بنتا ہے۔

بس کبھی یہ ہوتا ہے کہ کوئی تخلیق کار اپنے تخلیقی وجدان کی غیر معمولی قوت کے ذریعہ رائج ادبی/غیر ادبی معیاروں کے حصار کو توڑ کر اپنے لیے فکر و خیال کے نئے افق تشکیل دے لیتا ہے۔ اس غیر متوقع نئی ادبی صورتِ حال کے سامنے اس لسانی معاشرہ کا بڑا گروہ خاصا بے بس دکھائی دیتا ہے لیکن اسی لسانی معاشرہ میں چند افراد وہ بھی ہوتے ہیں جو بہت ممکن ہے، فوراً اس تخلیقی قوت کے امتیازات کو گرفت میں نہ لے سکتے ہوں، مگر محسوس کرتے ہیں کہ اس نئے متن میں، امکانات کی وہ جہات ممکن ہیں، جو ابھی ہم پر نہیں کھلیں۔

منٹو کے معاصر تنقید، اس کشمکش میں مبتلا نظر آتی ہے کہ وہ اپنے متعین کردہ ادبی اور غیر ادبی معیاروں سے بے نیاز منٹو کے افسانوں کا جواز کہاں سے لائے۔ متن میں طبقاتی شعور کی موجودگی یا غیر موجودگی کے حوالے سے متن کی تاعین قدر کے پابند نقادوں میں ایک حلقے نے تو سرے سے منٹو کو ترقی پسند ماننے سے انکار کر دیا۔ اس نقطۂ نظر کے بعض وفادار تو اب تک منٹو کو Ganuine افسانہ نگار ماننے کو تیار نہیں مگر اس حلقے میں ایک گردہ منٹو کے افسانے میں حقیقت نگاری وغیرہ کی اپنی پسندیدہ تعبیر کے ذریعہ اسے ایک معقول افسانہ نگار تسلیم کرنے لگا ہے۔

اس کے علاوہ ایک دوسرا حلقہ جو اپنے پسندیدہ اخلاقی/ معاشرتی معیاروں کی روشنی میں متن کی قرأت کا قائل ہے، منٹو کو فحش نگار یا سردار جعفری کے الفاظ میں ''غلاظت نگار'' کہہ کر اسے رد کرتا رہا۔

گویا منٹو کی Misreading کے دو زاویے بنے خود ان کے زمانے میں بہت فعال تھے اور منٹو اپنے زمانے کے فکری تناظر کے پابند ان دونوں گروہوں سے اتنا عاجز ہوا کہ انھیں اپنے افسانے کے جواز میں کئی مضامین لکھنے پڑے۔ ان مضامین میں منٹو کی جھنجھلاہٹ بالکل سطح پر نمایاں ہے۔ افسوس کے ان مضامین سے ان کے زمانے کے نہ تو ترقی پسند قائل ہوئے اور نہ اخلاق پسند متاثر ہوئے لیکن اس سے زیادہ دلچسپ بات یہ ہے کہ اب منٹو کے انتقال کے تقریباً ۵۸ سال بعد ان کو پڑھتے ہوئے ہمیں خود ان کے فراہم کیے ہوئے اس سارے جواز کی ضرورت نہیں معلوم ہوتی کہ ہمارے نزدیک منٹو نے اپنے افسانوں کا جو جواز پیش کیا تھا، ان کے افسانے اس سے کہیں زیادہ وسیع تر معنویت کے حامل نظر آتے ہیں۔

منٹو کے اولین نقادوں میں صرف حسن عسکری کے مضامین میں یہ اشارہ ملتا ہے کہ اگر قرأت کے روایتی یا گروہی نقطۂ نظر میں تھوڑی سی تبدیلی کر لی جائے تو طبقاتی شعور اور اخلاقی معیاروں کے ''فقدان'' کے باوجود منٹو کے افسانے، اس کے غیر معمولی تخلیقی شعور کا پتہ دیتے ہیں۔

منٹو کے لیے حسن عسکری کی یہ پسندیدگی، اس زمانے میں تو خیر با قاعدہ گروہی تنقید کا موضوع تھی، آج بھی بعض لوگ عسکری کے ان مضامین کے متعلق تذبذب میں ہیں۔ یہ لوگ یہ سادہ سی بات سمجھنے کو یا ماننے کو تیار نہیں ہیں کہ ادب اپنے پسندیدہ نقطۂ نظر کے معیاروں کی روشنی میں پرکھنے کے بجائے خود متن سے نمو کرنے والے تقاضوں کی روشنی میں پڑھا جانا چاہیے۔ ہر بڑے تخلیق کار کی طرح منٹو کا افسانہ، اپنے قاری سے مطالبہ کرتا ہے کہ اسے اسی نئی بصیرت کی روشنی میں پڑھا جائے، جو خود متن سے برآمد ہوتی ہے۔

منٹو کے بشر دوست نقادوں ممتاز شیریں، وارث علوی اور شمیم حنفی نے منٹو کے افسانوں میں انسان کے تصور کو اپنے اپنے طور پر بیان کیا ہے۔ ممتاز شیریں کے یہاں منٹو کے افسانوں میں ''فطری انسان'' کا تصور بقول مظفر علی سید ایڈون میور سے مستعار ہے، جس کی تعبیر انھوں نے اپنے طور پر کی۔ وارث علوی نے ادبی زندگی کا بڑا حصہ منٹو کو پڑھنے اور ان سے متعلق لکھنے میں صرف کیا ہے۔ ان کا طریقۂ کار افسانہ نگار کے ساتھ متن کی قرأت کا ہے۔ یعنی وہ افسانے کا تجزیہ کرتا ہوئے یہ دیکھتے اور

دکھانا چاہتے ہیں کہ منٹو اپنے افسانوں میں انسان کی بنیادی شناخت کو روشن کرنے کے کیا طریقے اختیار کرتا ہے۔ اس کے مقابلے میں شمیم حنفی، منٹو کا مطالعہ معاصر دنیا کے فکری زوال اور تہذیبی انتشار کے پس منظر میں کر رہے ہیں۔

پچاس کی دہائی میں منٹو نے اسالیب اظہار کے جو تجربات کئے، وہ بلا شبہ، جدیدیت کے عہد میں لکھے گئے نئے تجرباتی افسانوں کے پیش رو ہیں مگر جدیدیت کا مسئلہ یہ تھا کہ اس تحریک کے پاس افسانے کی تنقید کے مرتب معیار تھے ہی نہیں۔ اس بحث سے تو کوئی فائدہ نہیں کہ افسانہ کس درجہ کی صنف سخن ہے، بنیادی مسئلہ یہ ہے کہ فکشن تنقید کے اصول و معیار کیا ہونے چاہئیں۔ اس سوال کا کوئی جواب جدیدیت کے پاس نہیں اور اب تو یہ وضاحت سے کہا جانے لگا ہے کہ افسانے کو ساختیاتی تنقید کے بنیادی مقدمات کی روشنی میں بہتر طور پر پڑھا جا سکتا ہے۔ اس لیے اول تو متبادل اسالیب اظہار کے حامل کئی افسانوں میں صرف ''پھندنے'' کے متعلق تھوڑی بہت گفتگو ہوئی، لیکن اس افسانے کے تجزیے میں بھی پیکروں کے صرف ''علامتی کردار'' پر ہی زور دیا گیا۔ نقاد بعض جدید افسانہ نگاروں کا شافی / مناسب مطالعہ کرنے میں اس لیے بھی ناکام رہے کہ افسانے کے نقادوں نے منٹو کے تجزیاتی افسانے نہ غور سے پڑھے اور نہ ہی ان پر کوئی تفصیلی گفتگو کی۔

گویا منٹو کے افسانوں پر دو تحریکوں کا زمانہ گزر چکا ہے مگر ان کی تخلیقات کے غیر جانب دارانہ/ ہمدردانہ مطالعہ کی ضرورت اب بھی باقی ہے۔

اب ہمارے زمانے میں فکر و فلسفہ کے جو نئے جہات کھلے ہیں اور زبان کے تخلیقی کردار کے متعلق جو نئے مباحث سامنے آئے ہیں ان کی روشنی میں مطالعہ منٹو کے نئے امکانات روشن ہوتے معلوم ہوتے ہیں۔ مزید یہ کہ پلاٹ، کردار اور نقطۂ نظر کے مباحث افسانے کی تنقید کے کارآمد وسائل ہیں لیکن منٹو جیسے غیر معمولی افسانہ نگار کی تعین قدر کے لیے ناکافی ہیں۔ متن کی تشکیل کا غیر معمولی ہنر جو منٹو کے افسانوں کے ہر جز میں نمایاں ہے، اس کا ادراک بہت عام نہیں اس لیے کہ اس پر اب تک بہت کم گفتگو ہوئی ہے۔

منٹو پیدائش صدی کے موقع پر ہندوستان اور پاکستان دونوں جگہ بہت سمینار ہوئے۔ رسالوں نے منٹو نمبر شائع کیے نئے مضامین کے کئی مجموعے بلکہ مستقل کتابیں شائع ہوئیں۔ اب ہم کو اس کا تو یقین آ گیا ہے کہ سعادت حسن منٹو ہمارا اگر سب سے بڑا نہیں تو کم از کم بہت بڑا افسانہ نگار ہے۔ اس لیے منٹو کے تخلیقی امتیازات کے متعلق قدرے غیر جانب دارانہ مکالمہ قائم ہو رہا ہے۔ یہ ایک خوش آئند

صورتِ حال ہے۔

علی گڑھ مسلم یونیورسٹی میں ''سعادت حسن منٹو (ایک صدی بعد) کے عنوان سے تین روزہ سمینار کا انعقاد کیا گیا، جس میں ہندوستان کے تقریباً پینتیس اسکالرز نے اپنے مقالے پیش کیے۔ جیسا کہ اکثر سمینار میں ہوتا ہے، ان میں بعض مقالات بہت اچھے تھے اور بعض ذرا کم اچھے تھے۔ ان کا ایک انتخاب شائع کیا جارہا ہے۔ ممکن ہے ان مقالات سے منٹو کے فن کے متعلق مزید گفتگو کی راہ ہموار ہو۔

''مرتب''

شمیم حنفی

منٹو کے زمان و مکاں

(اس کے زمانے عجیب، اس کے فسانے غریب)

منٹو کے زمان و مکاں کا ایک مخصوص دائرہ تو ہے، مگر منٹو اس دائرے کا قیدی نہیں ہے۔ منٹو کے عہد کی اجتماعی واردات اور حالات کی حیثیت، اس کے تمام معاصرین کے لیے، زمان و مکاں کے ایک مشترک حوالے کی تھی۔ لیکن تاریخ کا بوجھ اٹھانے کے باوجود، منٹو نے تاریخ نہیں لکھی۔ منٹو کی حقیقت پسندی کسی ضابطہ بند سیاسی یا سماجی نظریے کی دین نہیں تھی۔ یہ حقیقت پسندی اپنی ایک اخلاقی اساس تو رکھتی تھی، مگر اس کی جڑیں منٹو کی جبلت اور اس کی فطری، بیرونی مقاصد سے یکسر آزاد اور وسیع انسان دوستی میں پیوست تھیں۔ اس کی حسیت سے اس انوکھی سچائی کا اظہار ہوا ہے کہ ادب تاریخ کو یا ایک عام ''سچ'' کو پھر سے لکھنے کا عمل ہے۔ اپنی ''سیاسی'' کہانیوں (نیا قانون، سوراج کے لیے) اور کشمیر، جلیان والا باغ، تقسیم، فسادات، ہندوستانی سیاست اور سیاست دانوں سے متعلق افسانوی اور غیر افسانوی تحریروں۔ ان سب۔ میں منٹو اپنے زمان و مکاں میں رہتے ہوئے بھی، ان سے آگے آگے چلتا ہے اور ایک ایسی تاریخ لکھتا ہے جو واقعہ نویس اور مورخ نہیں لکھ سکتے۔ یوسا کا خیال ہے کہ ان تمام معاشروں میں جو غیر یقینی صورتِ حال سے دوچار ہوں، لکھنے والا اپنے آپ کو سیاسی معاملات اور مسئلوں سے لاتعلق نہیں رکھ سکتا۔ پھر منٹو نے تو یوں بھی جیسی طبیعت پائی تھی، اس میں گرد و پیش کی زندگی کے کسی بھی ایسے پہلو کو نظر انداز کرنے کی گنجائش نہیں تھی جو عام انسانوں کو متاثر کر سکتا ہو۔۔۔۔ اور برصغیر ہند و پاک کے حالات تو عام انسانوں کے لیے بیسویں صدی کے سخت ترین حالات تھے، نہایت سنگین، صبر آزما اور درد و دہشت سے بھرے ہوئے۔ ان حالات نے اچھے اچھوں کا پتا پانی کر دیا۔ کتنی جانوں کا اتلاف ہوا اور کتنے ایسے تھے جو زندہ درگور ہو کر رہ گئے۔ نہ جائے رفتن نہ پائے

ماندن۔ ''نئے معاشرے کے تنہا آدمی'' کا وظیفہ پڑھنے والے سوچ بھی نہیں سکتے کہ ۱۹۴۷ء سے پہلے اور بعد کے ہندوستان (غیر منقسم) نے، برسوں تک، کس قیامت کا سامنا کیا۔ خود منٹو پر جو کچھ گزری، اس کی تفصیل سے زمانہ واقف ہے! مالی وسائل کی تنگی، شدید ہیجانات، تشدد اور آزوکرب کا ایک دور تھا جس نے منٹو کو دیوانگی کے حدوں تک پہنچا دیا۔ منٹو کے کئی افسانے ایک مقدس، جنون آمیز تخلیقی وفور کے بغیر شاید نہیں لکھے جا سکتے تھے۔

اس پر مستزاد منٹو کے ترقی پسند معاصرین کا، اور حکومت کا مخاصمانہ اور ملامت آمیز رویہ، بالخصوص قیام پاکستان کے بعد اس کے دو افسانوں (کھول دو، ٹھنڈا گوشت) کے بہانے لعن طعن کا ایک لمبا سلسلہ جو مملکتِ خداداد کی عدالتوں اور منصفوں کی ترجیحات اور تعصباتِ پر قائم ہے اور جس کی تفصیلات خود منٹو نے ایک پتھریلی لاتعلقی کے ساتھ بیان کی ہیں۔ منٹو غالب کی طرح آپ اپنا تماشائی بھی تھا۔

ظاہر ہے کہ منٹو نے اسی سنگین ضبط کے ساتھ، انتشار اور ابتری کے اس عہد کی کہانیاں لکھیں تو صرف اس لیے کہ وہ سکہ بند سماجی مبصر اور آئیڈیالاگ نہیں تھا، اور پھر مروجہ افکار و اقدار یا مقبول عام جذبات کے سیل میں اسے اپنا بچاؤ کرنا بھی آتا تھا۔ آئیڈیالاگ ہونے کا ایک مطلب اپنے تخیل کی شکست کو تسلیم کر لینا اور اپنی ذہنی معذوری کو قبول کر لینا بھی ہوتا ہے۔ منٹو جیسے خود نگر، ضدی اور شوریدہ سر لکھنے والے کے لیے زندگی کا یہ پرچانے والا اور آسان راستہ بند تھا اور آزمایا ہوا یہ نسخہ اس کے لیے پہلے ہی متروک ہو چکا تھا۔ منٹو کے لیے زندگی کے بارے میں کتابی طور پر سوچنا ممکن تھا، نہ ہی وہ روزمرہ اور ٹھوس تجربوں سے خود کو الگ کر کے زندگی کا مشاہدہ کر سکتا تھا۔ وارث علوی نے منٹو کو اردو افسانے کا سب سے بڑا فینومینولوجسٹ (Phenomenologist) جو کہا ہے اور انیس ناگی نے اپنی کتاب میں منٹو کی ہستی کو ایک وجودی مظہر کے طور پر دیکھنے دکھانے کی جو کوشش کی ہے، تو اسی لیے کہ منٹو میں انسانی وجود اور اس سے وابستہ ہر طرح کے تجربے کو ماتھے پر شکن لائے بغیر سمجھنے اور برتنے کی صلاحیت غیر معمولی تھی۔ اسی کے ساتھ ساتھ، بہ ظاہر میں معمولی آنے والے تجربوں کو ایک بڑے فن کارانہ تجربے میں منتقل کرنے کی طوفانی سرشت جو منٹو کی ذاتی ملکیت تھی۔ منٹو نے اپنی دنیا نیک جذبات کی نمائش اور نیک انسانوں کی عکاسی تک محدود جو نہیں رکھی تو اسی لیے کہ ایک خود مختار اور آزادانہ بصیرت سے مالا مال تخلیقی آدمی کی طرح، وہ حسی، نظری اور اخلاقی مساوات کا شعور بھی رکھتا تھا۔ نظیر اکبرآبادی کی شاعری کی طرح، افسانے کی دنیا میں ''سو ہے وہ بھی آدمی'' کے وظیفے کی گردان سب سے زیادہ منٹو کے یہاں ہوئی

ہے۔ غنڈے، لفنگے، جواری، شرابی، طوائفیں —— یہ تمام گرے پڑے لوگ جنھیں زندگی نے ہمیشہ اپنی ٹھوکر پہ رکھا، منٹو کے لیے نہ تو معمولی تھے نہ غیر اہم۔ کبھی کبھی تو منٹو کے وضع کردہ مخبوط الحواس اور دیوانے کردار بھی صحیح الدماغ لوگوں سے بہتر اخلاقی اساس رکھنے والے دکھائی دیتے ہیں اور منٹو کے سب سے طاقت ور کردار بن جاتے ہیں۔ سوگندھی کو عزت نفس سے عاری ویشیا، بابو گوپی ناتھ کو احمق اور بشن سنگھ کو محض دیوانہ قرار دینے کا حوصلہ مجھ میں نہیں ہے۔ لذت سنگ میں منٹو کے یہ الفاظ اس کا تخلیقی منشور کہے جا سکتے ہیں کہ:

> ''ہم قانون ساز نہیں۔ ہم محتسب بھی نہیں۔ احتساب اور قانون سازی دوسروں کا کام ہے۔ ہم حکومتوں کی نکتہ چینی کرتے ہیں، لیکن خود حاکم نہیں بنتے۔ ہم عمارتوں کے نقشے بناتے ہیں لیکن معمار نہیں۔ ہم مرض بتاتے ہیں، لیکن دوا خانوں کے مہتمم نہیں ......''

اجتماعی زندگی اور گہرے، دیانت دارانہ تخلیقی شعور، دونوں کی سطح پر ایک مشکل فریضے کی ادائیگی کا جو سلیقہ منٹو کو حاصل تھا، اردو افسانے کی تاریخ کا سب سے روشن اور منفرد باب ہے۔ اپنے اخلاقی سروکاروں سے گہرے شغف کے باوجود، منٹو کا اسلوب پند و موعظت کے رنگ سے ایک دم خالی ہے۔ اپنی انسان دوستانہ سماجی اور سیاسی بصیرت کے باوجود منٹو نے سیاسی اور سماجی دستور العمل اختیار کرنے والے ہر حلقے سے، خود کو باہر رکھا۔ اسی لیے اپنے ان معروضات کو میں نے جو عنوان دیا ہے یعنی کہ ''منٹو کے زمان و مکاں'' کا اور اس عنوان کی مناسبت سے منٹو کی حسیت کے تاریخی عناصر اور جہتوں پر جس طرح اپنی بات شروع کی تھی وہ ابھی پوری نہیں ہوئی۔ اس کے کچھ اور مضمرات بھی ہیں جن کی نشاندہی ضروری ہے۔ منٹو کے افسانوں سے یہ حقیقت بھی سامنے آتی ہے کہ فکشن کا خام مواد ہوتے ہوئے بھی تاریخ کسی بڑے لکھنے والے کی بصیرت کا چراغ نہیں بن سکتی تا وقتیکہ ناصر کاظمی کے لفظوں میں اس کے پاس ''اپنے دھیان کی مشعل'' نہ ہو۔ اپنی حدوں میں رہنا، بہر حال، تاریخ کی مجبوری ہے، ادب اور آرٹ کی نہیں۔ اسی لیے، ہر چند کہ تقسیم کے آس پاس لکھے جانے والے ناولوں اور افسانوں کی تعمیر میں تاریخ نے بعض اوقات بنیادی اور بہت سرگرم رول ادا کیا ہے، مگر اسی کے ساتھ ساتھ، اس نے ہمارے بیشتر لکھنے والوں کو خراب بھی بہت کیا ہے اور ان کے لیے طرح طرح کی مشکلات پیدا کی ہیں۔ ان مشکلات کا سلسلہ میاں ایم اسلم (رقص ابلیس) سے لے کر تا حال پھیلا ہوا ہے۔ (فتح محمد ملک/ ریوتی شرن شرما) ۱۹۳۶ء کی نسل کے زیادہ تر ادیب اس مشکل سے خود کو آزاد نہ رکھ سکے، ورنہ ممتاز شیریں کو یہ گلہ نہ کرنا پڑتا کہ

جتنی بڑی واردات تھی، اتنا بڑا ادب نہیں لکھا جا سکا۔

بہر حال تقسیم کے پس منظر میں ہمارے یہاں جو فکشن سامنے آیا، اس کا سب سے قیمتی اور لازوال حصہ منٹو کے افسانے ہیں۔ لیزی فلیمنگ کی کتاب Another Lonely Voice (اشاعت ۱۹۷۹ء) پر میرا سب سے بڑا اعتراض ہی یہ تھا کہ انھوں نے جن افسانوں کو منٹو کی ''Partition Stories'' کا نام دیا ہے، وہ صرف تقسیم کے افسانے نہیں ہیں۔ ہم نے صرف اپنی سہولت کی خاطر ان افسانوں کی یہ پہچان مقرر کر دی ہے، ورنہ تو انھیں ۲۰۰۲ء کے گجرات کی واردات کے طور پر بھی دیکھا جا سکتا ہے۔ موجودہ دور میں منٹو کی روز افزوں مقبولیت اور معنویت کا رمز بھی اسی واقعے میں روپوش ہے۔ منٹو نے بڑی جرأت اور بے رحمی کے ساتھ ان افسانوں میں تاریخ کے بیریئر (Barrier) کو توڑنے کی جدو جہد کی ہے اور ہر طرح کی جذباتیت، نوحہ گری، رقت آمیزی اور مبالغہ کو پس پشت ڈال دیا ہے۔ یہ افسانے کسی خاص ملک، قوم، مسلک و مذہب، معاشرتی اور سیاسی صورتِ حال سے زیادہ انسانی ذہن وضمیر کو دیمک کی طرح چاٹتی ہوئی تنگ نظری اور تعصب، تشدد اور بہیمیت، سنگ دلی اور جنسی، اقتصادی، معاشرتی استحصال اور حرص وطلب کے افسانے بھی ہیں، یعنی کہ ایک ایسے بیرونی اور باطنی لینڈ اسکیپ کی تہہ سے نمودار ہونے والے افسانے جن سے انسان کا ماضی اور حال (اور شاید مستقبل بھی) سب داغ دار ہوں گے۔ ان افسانوں کے کردار، کردار نہیں آرکی ٹائپس (Archetypes) ہیں۔ منٹو کے اپنے خلق کردہ معروضی تلازمے ہیں۔ یہ کردار اور ان کی کہانیاں منٹو کی ذات سے باہر کی دنیا اور منٹو کے اپنے ''من کی دنیا'' دونوں سے ایک ساتھ برآمد ہوئی ہیں۔ منٹو نے انھیں دیکھا ہی نہیں، انھیں بھگتا بھی ہے، اور اس بے مثال ضبط کے ساتھ کہ نہ تو اس کی پلکیں بھیگیں، نہ اس کی آواز اونچی ہوئی۔ وہ اندر ہی اندر ٹوٹتا بکھرتا رہا۔

بے شک، کوئی بھی افسانہ نگار تاریخ کے بوجھ سے پوری طرح خالی نہیں ہوتا اور حسبِ توفیق یا ضرورت اپنی شخصی اور اجتماعی یادداشت کی گٹھری سنبھالے، اپنی حسیت کا سفر کرتا ہے۔ تاہم، منٹو کا سب سے بڑا امتیاز یہی ہے کہ اپنے ماضی اور حال کا بھاری بوجھ اٹھانے کے باوجود، اس نے اپنے وقت اور ماحول کو اپنے پاؤں کی بیڑی نہیں بننے دیا۔ صنوبر کی طرح وہ پابہ گل بھی رہا اور آزاد بھی۔ جس تخلیقی ہنر مندی اور سہولت کے ساتھ منٹو نے اپنے دامن سے تاریخ کی گرد جھاڑی ہے، اس سطح پر اردو کا کوئی افسانہ نگار، نیا یا پرانا، منٹو کے برابر نہیں ٹھہرتا۔ اس لحاظ سے منٹو کو اردو کے سب سے بڑے افسانہ نگار پریم چند پر بھی فوقیت حاصل ہے کہ پریم چند کی عظمت کے سامنے منٹو کی معنویت کبھی ماند نہیں پڑتی۔ اس

کی معنویت میں پریم چند کی عظمت سے زیادہ کشش ہے۔ اسی لیے منٹو کو اردو کے ہر افسانہ نگار سے زیادہ پڑھا جاتا ہے۔ پریم چند بہر حال ہمارا ماضی ہیں، منٹو آج بھی ہمارے ساتھ ہے۔ اس کے علاوہ، یہ واقعہ بھی بہت اہم ہے کہ پریم چند کی تین سو سے زیادہ کہانیوں میں زیادہ سے زیادہ ڈیڑھ درجن کہانیاں اپنے زمانی اور مکانی حدود سے باہر کھلی فضا میں سانس لیتی ہیں۔ منٹو نے پریم چند سے بھی کم عمر پائی، مگر بڑی کہانیوں کا تناسب اور تنوع اس کے یہاں پریم چند سے زیادہ ہے۔ پریم چند کا آدرش واد، قومی ثقافت کے سلسلے میں ان کا زاویۂ نظر، ان کی اخلاقی ترجیحات، ان کی نرم آثار تخلیقی سرشت، اپنے ماضی سے ان کے جذباتی رشتے انھیں بہت محترم بناتے ہیں مگر ان کے لیے بہت سی دشواریاں پیدا کرتے ہیں۔ اور ان کا تشخص، ان کے انسانی سروکاروں کی طہارت اور سچائی اور ان کی بے حساب دردمندی کے باوجود، کسی نہ کسی سطح پر ایک دائرے کا پابند رہ جاتا ہے۔ اس کے برخلاف، مطلق العنان تصورات اور اقدار کی طرف منٹو کا گستاخانہ درشت رویہ، اس کی فطری سرکشی اور کسی جماعت، انجمن، سیاسی یا غیر سیاسی تنظیم کی طرف سے کسی بھی قسم کی ہدایت کو قبول کرنے سے انکار کی عادت، منٹو کو اپنے ماضی کے لیے ہی نہیں، سوشل انگیجمنٹ (Social Engagement) اور کمٹ منٹ کے کسی منصوبہ بند تصور میں لپٹے ہوئے حال کے لیے بھی بڑی حد تک اجنبی اور نامانوس بناتی ہے۔ منٹو کے یہاں ناگ پھنی کی سی کڑواہٹ ہے اس لیے منٹو کے افسانوں کو آسانی سے نگلا نہیں جا سکتا۔ اور اسی لیے منٹو نہ تو اپنے معاشرے کے مسلمات سے سمجھوتہ کر سکا، نہ اپنے ماضی کی روایتوں سے۔ منٹو کی تخلیقی تنہائی ہی اس کا سب سے بڑا اثاثہ تھی، کچھ اس لیے بھی کہ اس کے باغی اور ترقی پسند دوستوں نے بھی اسے اپنی دنیا میں سکھ کا سانس نہیں لینے دیا۔ ملامتوں کی بوچھار منٹو پر زندگی بھر جاری رہی۔ مرنے سے پہلے (حامد جلال کی بیان کردہ روایت کے مطابق) منٹو کے یہ الفاظ کہ ''اب اس ذلّت کو ختم ہو جانا چاہیے''۔ ایک دکھ بھری مہم، ایک اوڈیسی سے پردہ اٹھاتے ہیں مگر ایک کانٹوں بھری زندگی نے کیسی ہری بھری اور انوکھی فصل اگائی ہے! ہندوستان اور پاکستان میں، اس سچائی کے باوجود کہ دونوں ملکوں میں ظلمت پسندی، کرپشن اور معاشرتی، سیاسی، قومی ہر سطح پر زوال اور بے حسی کا دور دورہ ہے، ارباب اختیار کے حلقوں میں بھی منٹو کا خود کو منوا لینا معمولی بات نہیں ہے۔ قومی سطح پر منٹو کا اعتراف اب کیا جا رہا ہے! منٹو کی جیسی زمینی سچائی سے جڑی ہوئی، Down to earth حسیت ہمارے فکشن کا ماضی ہی نہیں، شاید اس کا مستقبل بھی ہے، اور یہ احساس بتدریج عام ہوتا جا رہا ہے۔ چچا سام کے نام خطوط میں منٹو کے ایسے بیانات کہ:

''ہندوستان لاکھ ٹاپا کرے۔ آپ (چچا سام) پاکستان سے فوجی امداد کا معاہدہ ضرور کریں گے۔ اس لیے کہ آپ کو اس دنیا کی سب سے بڑی اسلامی سلطنت کے استحکام کی بہت زیادہ فکر ہے۔ اور کیوں نہ ہو؟ اس لیے کہ یہاں کا ملاّ روس کے کمیونزم کا بہترین توڑ ہے۔''

......

میرا ملک ہندوستان سے کٹ کر کیوں بنا، کیسے آزاد ہوا، یہ تو آپ کو (چچا سام کو) اچھی طرح معلوم ہے۔ یہی وجہ ہے کہ میں خط لکھنے کی جسارت کر رہا ہوں، کیوں کہ جس طرح میرا ملک کٹ کر آزاد ہوا اسی طرح میں کٹ کر آزاد ہوا ہوں اور چچا جان یہ بات تو آپ جیسے ہمہ دانِ عالم سے چھپی ہوئی نہیں ہونی چاہیے کہ جس پرندے کو پر کاٹ کر آزاد کیا جائے گا، اس کی آزادی کیسی ہوگی۔''

(یہ بیانات) اسی زمینی سچائی کے گواہ ہیں۔ ان میں چاہے کسی غیر متوقع وژن اور بصیرت کی روشنی نہ ہو مگر تجربے کی آنچ بے تحاشہ ہے۔ انھیں پڑھتے وقت قاری اندر سے پگھلنے لگتا ہے۔

پریم چند کی برگزیدگی اور منٹو کے ممتاز معاصرین کے ساتھ ساتھ، آزادی، تقسیم، فسادات اور ہجرت کے پس منظر سے نمودار ہونے والے معروف ناموں (قرۃ العین حیدر، انتظار حسین، عبداللہ حسین) کی چمک دمک کے باوجود، اردو فکشن کے حوالے سے بیسویں صدی بنیادی طور پر منٹو کی صدی ہے، اسی طرح جیسے سرسید اور ان کے انتہائی نامور رفیقوں کی موجودگی کے باوجود ہماری ادبی روایت کے تناظر میں انیسویں صدی، غالب کی صدی تھی۔ غالب اپنے معاشرے کے لیے بیگانہ (Outsider) تھے۔ منٹو کے ساتھ اس کے معاشرے نے پرائے اور بھٹکے ہوئے لوگوں کے جیسا سلوک کیا۔

میرا خیال ہے کہ غالب سے منٹو کی ارادت اور دل چسپی صرف شخصی اور جذباتی نہیں تھی۔ محض اتفاقیہ بھی نہیں تھی۔ یہ معاملہ کچھ معنوں میں دو نابغۂ روزگار لکھنے والوں کی ذہنی مماثلت اور یگانگت کا بھی تھا۔ غالب کی شخصیت کا سب سے اہم پہلو، ان کا اپنے ماحول کی طرف انکار اور آزادہ روی کا رویہ ہے۔ وہ چوں و چرا بہت کرتے ہیں، ان کی سی من مانی کرنا ہر کسی کے لیے ممکن نہیں۔ انیسویں صدی کے ہندوستانی معاشرے میں غالب سب سے الگ کھڑے ہیں۔ لہٰذا انیسویں صدی کی مجموعی حسیت اور اسلوب زیست کو عبور کرتے ہوئے، غالب عالمی ادب کے ان مشاہیر کی صف (پشکن، بودلیر، ہائنے،

والٹ وہٹمن) میں جا شامل ہوئے جو بہ ظاہر اجنبی زمینوں اور زمانوں کے دریچے سے انسانی تاریخ اور تجربے کا تماشا دیکھ رہے تھے۔ غالبؔ کے زمان و مکاں، غالبؔ کے شعور، طرزِ احساس اور تفکر پر کوئی حد قائم نہیں کرتے۔ منٹوؔ نے غالب پر آدھے درجن کے قریب مضامین لکھے۔ غالبؔ کے وضع کیے ہوئے مرکبات سے اپنی کئی تحریروں کے عنوانات اخذ کیے (زحمت مہر درخشاں/ لذت سنگ)، غالبؔ کی زندگی پر بنی ایک فلم کی کہانی لکھی۔ بالواسطہ طور پر غالب کی وسیع المشربی، اخلاقی کشادگی اور اٹل، آزمائے ہوئے نسخوں پر سوالیہ نشان ثبت کرنے کا وہ راستہ اختیار کیا جس سے خود غالبؔ پہچانے جاتے ہیں، اپنے شب چراغ سے اپنی بجھی بجھی سی زندگی کو منور کرنے کا ایک انداز یہ بھی تھا۔ اسی کے ساتھ ساتھ، منٹوؔ نے اردو فکشن کی اپنی روایت یا بیسویں صدی کے اس محشرستاں میں جہاں سماجی وابستگی کے ایک بندھے ٹکے تصور اور ایک سکہ بند مقصدیت کا بے ہنگم شور برپا تھا، اپنے لیے ایک الگ راہ چنی اور آپ اپنی پیدا کردہ آزمائش سے گزرنے کا خطرہ مول لیا۔ چنانچہ منٹو کا افسانہ بھی ایک طرح کا غیر مشروط آدمی نامہ ہے۔ اپنے تجربوں کے انتخاب میں، کرداروں کے انتخاب میں، بیان اور لفظیات کے انتخاب میں، یہاں تک کہ اپنی جذباتی ترجیحات کے انتخاب میں ---- منٹوؔ نے اپنے زماں و مکاں کو، اپنی روایت، اپنی تاریخ اور اپنے ماضی کو ذرا سی بھی مداخلت کی اجازت نہ دی۔ منٹوؔ کے وژن اور اس کے ذہن کی اپنی حدیں تو ہیں کہ یوں بھی منٹوؔ کی تخلیقیت کسی طرح کی فلسفہ طرازی، بقراطیت اور دانشورانہ پوز کی متحمل نہیں ہوسکتی تھی۔ مگر منٹوؔ کے فکشن میں آراستہ و پیراستہ انسان کی جگہ کھرے اور سچے کرداروں کا رول اپنانے والے آدمی کو جو مرکزی حیثیت حاصل ہے، اور اندھیرے اجالے سے یکساں طور پر بھری ہوئی زندگی کے سلسلے میں جو ایجابی رویہ ملتا ہے، اس کا سبب بھی شاید یہی ہے کہ منٹوؔ نے اپنے کرداروں کو بھی معمولی، حقیر اور غیر اہم نہیں سمجھا۔ اپنے آپ کو بھی اپنے بیان کردہ تجربوں اور کرداروں پر حاوی نہیں ہونے دیا۔ اپنے افسانے کو ہمیشہ کھل کر سانس لینے کی اجازت دی۔ ایسی ضدی اور بے لوث تخلیقی معروضیت اور اتنے شائستہ انکسار کی حد کو چھوتی ہوئی حسیت کا سراغ منٹوؔ کے معاصرین میں کہیں کہیں (بالخصوص غلام عباسؔ، بیدیؔ اور عصمتؔ کے یہاں) دکھائی تو دیتا ہے، مگر عام نہیں ہے۔ اور شاید ان تینوں کو بھی اپنے اصلاح پسند معاصرین میں وہ اعتبار میسر نہ آسکا، جو مثال کے طور پر کرشن چندر، احمد ندیم قاسمی، یہاں تک کہ خواجہ احمد عباسؔ کے حصے میں آیا۔ منٹوؔ کی جیسی بے پیچ سادگی (پھندنے کی قبیل کے) دو تین افسانوں کو چھوڑ کر، اور منٹوؔ کا بے تصنع، انسانی سوز سے مالا مال سماجی موقف نیا قانون، بابو گوپی ناتھ اور ہتک جیسی کہانیوں میں اپنے عروج پر جا پہنچتا ہے۔ منٹوؔ سے پہلے پریم چند کا کفن اور پوس

کی رات، اور منٹو کے معاصرین میں بیدی کے لاجونتی کی حیثیت استثنائی ہے۔ اسی وجہ سے اچھے افسانہ نگاروں کی قطار میں (اور یہ قطار بہت چھوٹی نہیں ہے) بھی منٹو کی پہچان سب سے دوٹوک اور نمایاں ہے۔ وہ اردو کے بلکہ ہندوستان اور پاکستان کی تمام زبانوں کے سب سے منفرد اور یاد کیے جانے والے افسانہ نگار ہیں۔ اور اسی لیے، میرا خیال ہے کہ منٹو کو برصغیر کی تقسیم کے ادب کا سب سے نمائندہ افسانہ نگار تسلیم کرنے کے بعد بھی، ہم ٹوبہ ٹیک سنگھ سے لے کر کھول دو، ٹھنڈا گوشت، ٹیٹوال کا کتا، گورمکھ سنگھ کی وصیت، رام کھلاون جیسی کہانیوں کو صرف تقسیم کی کہانیاں نہیں کہہ سکتے۔ یہاں تقسیم کے ادب کی اصطلاح بس ایک کلیشے بن کر رہ جاتی ہے۔ تقسیم تو صرف ایک تاریخی واقعہ ہے، ایک بہانہ اور ایک حوالہ ہے عام انسان کو اس کی غیر معمولی صورتِ حال کے سیاق میں دیکھنے اور سمجھنے کا۔ ۱۹۴۷ء کے پس منظر سے، فریڈم ایٹ مڈ نائٹ جیسی کتابوں کا ظہور تو ایک عام سی بات ہے، مگر اس ''ظلمتِ نیم روز'' کے افق سے منٹو کی جیسی کسی کہانی کا نمودار ہونا، بہرحال ایک انجانی اور ان بوجھی تخلیقی واردات ہے۔ ایک نئے افسانہ نگار نے سیاہ حاشیے کو چٹکلے کا نام دیا تھا، شاید اپنی سادہ لوحی کے باعث۔ یہ صرف ایسی انسان ناشناسی اور فن کارانہ محاورے کے تئیں کہنہ ذہنی کا اظہار ہے۔ ادب اور آرٹ کا کوئی بھی مظہر ایسی اخلاقی بے حسی کا متحمل نہیں ہوسکتا۔ تاریخ پر ادب کی بالادستی کا ایک پہلو یہ بھی ہے۔

انیسویں صدی کے دوران ۱۸۵۷ء کے انقلاب کی طرح، بیسویں صدی میں ۱۹۴۷ء کی تقسیم کے تجربے نے بھی برصغیر کی معاشرتی زندگی اور اردو کی ادبی روایت کو ایک نئے موڑ سے روشناس کرایا۔ ان واقعات نے ہماری اجتماعی زندگی کے ساتھ ساتھ ہماری فکر کے محور بھی تبدیل کر دیے۔ انہی کی تہہ سے ہماری حسیت میں تشدد کی ایک نئی شعریات اور تہذیبی قدروں کے ایک نئے نظام کا ظہور ہوا۔ زندگی کے کئی مرحلوں کی طرح ادب کی روایت، تخلیقی تجربے اور طرزِ احساس کی سطح پر بھی ایک نئے سلسلے کی شروعات ہوئی۔ اس وقت تک منٹو کا شعور اپنے ارتقا کی معلوم منزلیں طے کر چکا تھا۔ اسی لیے تقسیم کے واقعات نے منٹو کے اعصاب اور احساسات پر تو بے شک بہت دیرپا اثرات مرتب کیے، لیکن ان کی وجہ سے منٹو کی سوچ میں کوئی خاص بدلاؤ نہیں آیا۔ یہ ساری صورت حال منٹو اور اس کے بیشتر معاصرین کے لیے پریشان کرنے والی تھی۔ تاہم، زندگی کی کلیت اور شعور کی وحدت کا جیسا توانا تصور منٹو کے پرانے افسانوں میں ملتا ہے، تقسیم کے بعد کی تحریروں سے بھی اسی کی تصدیق ہوتی ہے۔ وہی رواداری اور غیر جانب داری، وہی داخلی تمازت اور فن کارانہ ضبط، گرد و پیش کی طرف وہی جذباتی پختگی اور سنگینی کا رویہ۔ منٹو نے نئی صورت حال کو کسی انہونی واردات کے طور پر نہیں دیکھا۔ اس کے لیے یہ سارا تماشا زندگی

کے پرانے داؤں پیچ، خیر و شر کی ازلی و ابدی ترکیب کا حصہ تھی، انسانی ضمیر کی آزمائش کا ایک جانا بوجھا سلسلہ جو قید مقام سے اور تاریخی وقت کے دائرے سے آزاد ہے اور ہمیشہ سے جاری ہے۔ بہ ظاہر، منٹو نے داخلی طور پا ان حالات میں بھی اپنے آپ کو منظم رکھا تھا۔

شاید اسی لیے، منٹو کی کوئی بھی تحریر، حتی کہ اس کی موت سے ایک روز پہلے تک کی جو روداد بھی انیس ناگی کے واسطے سے سامنے آئی ہے، ان سے کسی بھی سطح پر متعین مفاہیم برآمد نہیں ہوتے، سوائے اس کے کہ منٹو کی مستقل بے چینی اور وحشت کا کچھ اندازہ ضرور کیا جا سکتا ہے۔ تقسیم کے سیاق میں منٹو کی تقریباً درجن بھر کہانیاں معروف ہوئیں، ان میں سے کچھ بدنام بھی بہت ہوئیں، ان پر مقدمے چلے، کچھ کہانیاں ڈراموں میں منتقل کی گئیں۔ ان کی پیش کش کا تارا بھی ٹوٹنے میں نہیں آیا۔ اور ٹوبہ ٹیک سنگھ نے تو ایک قومی تمثیل کی صورت اختیار کر لی ہے، فریڈرک جیمس کے لفظوں میں ایک National Allegory۔ دو تین کہانیوں نے (کھول دو، ٹھنڈا گوشت، ٹوبہ ٹیک سنگھ) شدید جذباتی ردعمل بھی پیدا کیا۔ ان کے واسطے سے منٹو کی غیر جانب داری پر شک کیا گیا اور اس کے نتیجے میں منٹو کی مذمت اور ملامت کا جو طوفان اٹھا، ابھی تک تھما نہیں ہے۔ بہر نوع، تاریخ کے اس فیصلے پر طبع آزمائی اور چوں و چرا کی گنجائش ابھی باقی ہے۔ لیکن منٹو کے جن افسانوں کو تاریخ نے ایک عقبی پردہ مہیا کیا تھا، اپنے بے مثال جذباتی توازن اور تاثیر کے باعث، آج بھی اردو میں وابستگی کے ادب کا بہترین نمونہ کہے جا سکتے ہیں۔ اس انتشار آگیں عہد کی کئی نمائندہ تحریروں نے اپنے مصنفین کو شرمندہ کیا ہے، یہاں تک کہ اب ان تحریروں کو اپنے آپ سے منسوب کرنے میں بھی انھیں تکلف ہوتا ہوگا۔ مگر منٹو کے مضامین، خطوط، افسانے جو ۱۹۴۷ء سے وابستہ تجربوں کی بنیاد پر لکھے گئے، ان کی مثال ایسے نقش کی ہے جو تاریخ کی دیوار سے بالآخر نکل کر باہر آ گئے----- (اگر چہ نقش تھا دیوار سے نکل آیا۔ عرفان صدیقی)۔ ان کا ''سچ'' ہمیشہ کے لیے ہے اور آنے والے زمانوں میں بھی منٹو کے پڑھنے والوں کو شرمندہ کرتا رہے گا، منٹو کو نہیں! ان میں سے کئی تحریریں تاریخ پر تخلیقی تجربے کے تسلط کی نشاندہی کرتی ہیں۔ ہماری اجتماعی تاریخ میں رونما ہونے والی ایک شدنی (ایک mental lapse، ایک aberration) کے بجائے، ہندوستان میں بیسویں صدی کی فرقہ وارانہ سیاست کے ایک منطقی نتیجے کے طور پر یوں متعصبانہ نظر سے دیکھا جائے تو تقسیم ہی نہیں، منٹو کے بارے میں بھی طرح طرح کی خیال آرائی کی جا سکتی ہے۔ ہندوستان اور پاکستان دونوں، اپنی جان لیوا غریبی کے باوجود اس لحاظ سے ثروت مند ہیں۔

مگر ایسی باتوں سے منٹو کی معنویت میں فرق نہیں آتا۔ اس کی معنویت ہے کہ برابر بڑھتی ہی جاتی ہے۔ موجودہ عہدِ خرابی نے اس معنویت تک ہماری رسائی کے لیے بڑی آسانیاں پیدا کر دی ہیں۔ ہمارا زمانہ تاریخ کے تشدد کا ہے۔ مگر یہ کہانیاں تو ہر زمانے کے لیے ہیں۔ بہ قول شخصے، کسی خیال کو اس وقت روکنا ناممکن ہو جاتا ہے جب اس کا وقت آن پہنچا ہو! ہمارے کم نصیب عہد کو ضرورت بھی اسی کی ہے — یہی خیال تو منٹو کے تخلیقی موقف کو ایک مضبوط اساس مہیا کرتا ہے۔ لکڑی کی تلواروں سے پتھر نہیں کاٹے جاتے۔

قاضی افضال حسین

منٹو کے تخلیقی وجدان کی ایک جہت

سائنسی فکر کی یہ عنایت قابلِ ذکر ہے کہ اس نے تمام علوم کے مطالعہ کے لیے ہمیں تعقل اساس تجزیاتی طریقۂ کار سے روشناس کیا۔ یعنی دنیا میں جو کچھ ہے، آدمی، حیوان، چرند پرند، زمین آسمان، فطرت معاشرہ اور اس کے تمام شعبہ ہائے عمل، مطالعہ کا وہ معروض ہیں جنھیں تعقل اور تجزیہ کے ذریعہ مرتب طریقے پر بیان کیا جا سکتا ہے۔ یہاں تک کہ اب ماہرین نفسیات، مذہب کی مابعد الطبیعات کے سائنسی اور اس کے نتیجہ میں تجزیاتی مطالعہ کا دعویٰ کر رہے ہیں۔ اس تجزیاتی اور مرتب مطالعہ کی سب سے نمایاں مثال صنفیات (taxonomy) یا انواع کی تقسیم کا شعبہ ہے۔ اس علم کے ذریعہ ہم ذی روح/ غیر ذی روح میں ہر نوع کے order، کلاس، family یہاں تک کہ species وغیرہ کی پوری تفصیل اس کی جذبات کے ساتھ بیان کر سکتے ہیں۔ اس شعبۂ علم کا بنیادی طریقہ کار یہ ہے کہ اس میں ایک نوع کی متنوع Species میں مشترک صفات کی دریافت و شناخت کے ذریعہ انہیں اقسام کے گوشوارہ میں ایک متعین جگہ قائم (place) کیا جا سکتا ہے اور اب ہم صفات کے تجزیہ کے ذریعہ درجہ بندی (Classification) کی اس منزل پر ہیں کہ مختلف علوم کے ماہرین صرف موجود سے واقف نہیں بلکہ امکان سے بھی پوری طرح واقف ہیں کہ جب یہ امکان ہماری معروضی گرفت میں آ جائے گا تو ہمیں یہ بھی معلوم ہے کہ اس کی صفات کیا ہوں گی [۱]۔

Classification کے اس علم نے کائنات کو سمجھنے، اس میں ہر جز کی صفات اور خصوصیات کا گوشوارہ مرتب کرنے کا وہ ہنر دیا ہے کہ اب موجود و ممکن میں کچھ بھی غیر واضح اور مبہم نہیں۔ اپنی کائنات سے اس گہری واقفیت کے نتیجہ میں چونکہ ماہرین معروض/ موضوع کی شناخت، اس کی صفات، آغاز و انجام غرض اس کے ہر جز سے واقف ہیں اس لیے انھیں اپنی ضرورت، مصلحت یا خواہش کے مطابق برتنا ہمارے اختیار میں ہے۔

ظاہر ہے بشری علوم کے مطالعہ کا معروض۔ یعنی آدمی۔ بھی اس سے مستثنیٰ نہیں اب انسان میں بھی کچھ مبہم، نامعلوم یا غیر واضح نہیں رہا۔ معاشیات، سماجیات، نفسیات، Geneticsاور میڈیکل سائنس نے انسان کے ظاہر و باطن کی ہر صفت ریشہ ریشہ کھول کر رکھ دی ہے۔ سائنسی فکر و جستجو کی اس کامیابی سے نہ کسی کو انکار ہے اور نہ اس کی ضرورت۔ لیکن ایک سوال جو فتح مندی کے اس مبنی بر صداقت دعویٰ کو قبول کرنے کے باوجود، بعض لوگوں کا مسئلہ بنا ہوا ہے کہ کیا انسان بھی مختلف شعبۂ ہائے علوم میں اسی نوع کا ایک موضوع ہے، جیسے کہ دوسرے غیر ذی روح موضوعات ہیں۔ مثلاً معاشیات میں بازار، جس طرح کا موضوع ہے، ویسا ہی موضوع انسان بھی ہے اور کیا بازار کے مزاج و منہاج سے گہری واقفیت، اس علم کے ماہرین کو، اس پر جس طرح کا اختیار دیا ہے، ویسا ہی اختیار بشری علوم کے ماہرین کو انسان پر بھی حاصل ہو گیا ہے۔ یعنی کیا انسان کے متعلق ان تمام علوم سے حاصل ہونے والی واقفیت کے ذریعہ ہم انسان کو بھی ایسے ہی appropriate کر سکتے ہیں جیسے مثلاً انسان کے خون میں Chemical balance پر نگرانی رکھی جا سکتی ہے؟ منٹو کا جواب نفی میں ہے بلکہ ٹوبہ ٹیک سنگھ، ٹیٹوال کا کتا، ٹھنڈا گوشت، رام کھلاون، جانکی، شاردا اور بابو گوپی ناتھ جیسے افسانے پڑھ کر یہ تاثر ابھرتا ہے کہ منٹو نے یہ سارے افسانے classification کے ذریعہ گوشوارہ مرتب کرنے اور اس کے نتیجے میں انسانوں پر اختیار حاصل کرنے کی مجنونانہ کوشش کی تردید میں لکھے ہیں۔

منٹو کا تخلیقی ذہن، درجہ بندی (classification) کے ذریعہ فرد کی وحدت کو اجزاء میں منقسم کرنے کے بجائے ایک ایسے ''نامیاتی کل'' کی تشکیل پر مائل ہے، جسے کسی طور پر classify نہیں کیا جا سکتا ہے اور یہ منٹو کے تخلیقی ذہن کی ایسی بنیادی صفت ہے جس کی اردو افسانے میں کوئی دوسری مثال نہیں ملتی۔ منٹو کے لیے انسان ایک ایسی پیچیدہ مشین ہے کہ اسے تعقل کے تشکیل دیے ہوئے فکری خانوں میں منقسم کرنے کی ہر کوشش لازماً ناکام ہوتی ہے۔ گویا منٹو کے افسانوں میں ایک تخلیق کاری بصیرت، سادہ دنیا کے علوم کی اساس سائنسی فکر سے نبرد آزما ہے۔

انسان کو تو جانے دیجیے منٹو کا تخلیقی ذہن، تقسیم کے ذریعہ زمین کو بانٹ کر اس پر اقتدار حاصل کرنے کو بھی قبول نہیں کرتا۔ وہ ایک سچا فنکار ہے اس لیے وہ اس کے خلاف نعرے نہیں لگاتا بلکہ احتجاج کا کوئی کلمہ بھی اس کی زبان پر نہیں۔ ٹیٹوال کی سرحد پر مرا پڑا ہوا کتا، میجر اسلم کو رام سنگھ کا آخری سیلوٹ اور ملکوں کے درمیان No-man's land، پر بشن سنگھ کی لاش جغرافیائی شناخت کے appropriation کی اس سازش پر سوال کرتے معلوم ہوتے ہیں۔ ایک خطِ موہوم کے دونوں طرف

صاحب اقتدار، اپنے مدبروں، سیاست دانوں اور فوجوں کے باوجود بے بس ہیں کہ ایک تخلیق کار نے ان کے اعمال کے فکری اساس کی قلعی کھول کر رکھ دی ہے۔ یہاں گفتگو کسی واقعہ کے اسباب وعلل سے نہیں بلکہ تجریدی سطح پر ایک دوسرے کے لیے بالکل اجنبی تجزیاتی سائنسی فکر اور انجذابی تخلیقی وجدان کے درمیان اس آویزش سے ہے جو منٹو کے بہترین افسانوں کا بنیادی موضوع ہے۔

انسانوں کے درمیان تفریق کا ہر محرک، مذہب، عقائد، معاشیات، سیاست سب منٹو کی زد پر ہیں۔ کتنے افسانے ہیں جن میں منٹو نے مذہب کے تفریقی کردار کی قلعی کھول کر رکھ دی ہے۔ ''دوقومیں'' تو بالکل سامنے کی مثال ہے۔ لیکن اس موضوع پر ان کے افسانہ ''موذیل'' میں فساد کے دوران ایک سکھ نوجوان کو اس کی محبوبہ سے ملوانے کی کامیاب کوشش کے دوران مرتی ہوئی موذیل جس طرح مذہب کی ظاہری علامت کو رد (Reject) کرتی ہے وہ انتہائی پر اثر ہے:

''موذیل نے اپنے بدن پر سے ترلوچن کی پگڑی ہٹائی''۔ ''لے جاؤ اس کو۔ اپنے اس مذہب کو'' اور اس کا بازو اس کی مضبوط چھاتیوں پر بے حس ہو کر گر پڑا''۔

لیکن افسانے میں اس انجام تک پہنچنے کے لیے منٹو نے جو تفصیلات تراشی ہیں، اس سے منٹو کی تخلیقی ذہانت کا اندازہ ہوتا ہے۔ موذیل میں یہودی لڑکی کی کردارکشی کا فنی حسن اپنی جگہ اس سردار لڑکے ترلوچن کو پیش کرنے میں بھی منٹو نے بہت فنکاری سے کام لیا ہے۔ ترلوچن سکھ ہے۔ اتفاقاً موذیل سے ملاقات ہوئی تو وہ موذیل پر عاشق ہو گیا لیکن موذیل کے بے مہار طرز حیات میں ایسے پابند مذہب آدمی کے لیے گنجائش نہیں نکلتی تو وہ ترلوچن کے علامات مذہب کا مذاق اڑاتی ہے۔

''تمہارے بال بہت ملائم ہیں۔ میرا اندازہ غلط تھا کہ ان سے میری نیوی بلیو اسکرٹ صاف ہو سکے گا۔ ترلوچ۔ تم یہ مجھے دے دو، میں انہیں گوندھ کر اپنے لیے بٹوا بناؤں گی۔

اب تو ترلوچن کی داڑھی میں چنگاریاں بھڑکنے لگیں۔ وہ بڑی سنجیدگی سے موذیل سے مخاطب ہوا۔ میں نے آج تک تمہارے مذہب کا مذاق نہیں اڑایا تم کیوں اڑاتی ہو۔ دیکھو کسی کے مذہبی جذبات سے کھیلنا اچھا نہیں ہوتا۔ میں یہ کبھی برداشت نہ کرتا......

تم اچھی طرح جانتی ہو کہ میری محبت بکواس نہیں، میں تم سے شادی کرنا چاہتا ہوں۔''

موذیل بھی شادی کے لیے تیار ہے مگر اس شرط پر کہ ترلوچن اپنے یہ بال کٹوادے۔ ترلوچن جذباتی نوجوان ہے۔ اپنے بال کٹوادیتا ہے۔ مگر موذیل کسی اور کے ساتھ دیولالی چلی جاتی ہے اور ترلوچن کو ایک سیدھی سادی کرپال کور سے محبت ہو جاتی ہے، جو بہت مذہبی ہے۔ ترلوچن پھر داڑھی رکھ لیتا ہے اور اپنے بال بڑھانے لگتا ہے۔ اب ترلوچن، کرپال کور کو کرفیو زدہ مسلمانوں کے محلے سے نکال لانے کا وہ منظر ہے، جس کے اختتامیہ جملے اس نوع کی مذہبیت کو رد کرتے ہیں، اور یہ علامات مذہب بھی کیا ہیں کہ ایک عورت کے عشق میں صاف کرادی جاتی ہیں اور دوسری عورت کے عشق میں دوبارہ قائم کرلی جاتی ہیں۔ مذہب کے اس تفریق زدہ نظام کی تہہ میں ایک سالم/مکمل انسان کی منٹو کے نزدیک جو بنیادی شناخت ہے، وہ سہائے اور رام کھلاون جیسے کرداروں کے ذریعہ تشکیل دی گئی ہے جو مذہبی منافرت کی انتہا کو پہنچی ہوئی دیوانگی میں بھی اپنی قوت سے محروم نہیں ہوتی۔

بعض کہانیوں مثلاً سجدہ میں صواب و گناہ کی یہ صورت حال اتنی پیچیدہ ہوگئی ہے کہ قاری اس کے متعلق رائے قائم کرنے کی حالت میں نہیں ہوتا۔ حمید اپنے ایک دوست ملک کو دھوکے سے ''جن'' ایسے پلاتا ہے کہ ملک کو اپنے مشروب میں جن کی آمیزش کا پتہ نہیں چلتا۔ جن پلا کر سعید اپنی شرارت پر خوش ہوتا ہے، لیکن اسے پھر خیال آتا ہے کہ اس نے ایک شریف آدمی کے ساتھ دھوکہ کیا ممکن ہے وہ ایک مذہبی آدمی ہو۔ اس نشست کے بعد رخصت ہوتے ہوئے ملک سعید سے کہتا ہے:

> ''حمید تم نے مجھے روحانی تکلیف پہنچائی ہے۔ تمہیں یہ شرارت نہیں کرنی چاہیے تھی۔
> اس کی آواز میں درد پیدا ہو گیا تھا۔ تم نہیں جانتے کہ تمہاری اس شرارت سے مجھے
> کس قدر روحانی تکلیف پہنچی ہے۔''

حمید کو اپنے اس جرم کا شدید احساس ہوا اور اس کی سمجھ میں نہ آیا کہ کس طرح وہ اس کی تلافی کرے تو وہ اپنی گلی کی ٹھنڈی سڑک پر سجدہ میں گر پڑتا ہے اور خود سے اس غلطی کی معافی مانگتا ہے۔ اور طے کرتا ہے کہ شراب کے متعلق عام پاک طینت لوگوں کی جو رائے ہے وہی صحیح ہے اور اب وہ شراب چھوڑ دے گا۔ دو ماہ بعد ملک اس کے گھر آیا تو ساتھ وہسکی کی بوتل بھی لایا اور اس نے حمید کو وہسکی Share کرنے کی دعوت دی۔ حمید حیران تھا کہ اس کی روح کو جن پینے سے تکلیف ہوئی تھی تو یہ کیا ہے؟

> ''حمید نے تتلاتے ہوئے کہا۔ لیکن۔ لیکن۔ اس روز تم نے مجھے اتنا برا بھلا کہا تھا۔
> ملک نے ایک قہقہہ بلند کیا۔'' تم نے مجھ سے شرارت کی، میں نے بھی
> اس کے جواب میں تم سے شرارتاً کچھ کہہ دیا۔ مگر بھئی ایمان کی بات ہے، جو مزہ اس

روز جن کے دو پیگ پینے میں آیا ہے۔ زندگی بھر کبھی نہیں آئیگا۔ لواب چھوڑو اس قصہ کو۔ وہسکی پیو، جن ون بکواس ہے۔ شراب پینی ہوتو وہسکی پینی چاہیے''۔

''یہ سن کر حمید کو ایسا محسوس ہوا تھا کہ جو سجدہ اس نے گلی میں کیا تھا ٹھنڈے فرش سے نکل کر اس کی پیشانی پر چپک گیا ہے''۔

''اب یہ ایک دوسری انتہائی پھانس اس کے گلے میں پڑ گئی''۔

سجدہ بھوت کی طرح حمید کی زندگی سے چمٹ گیا تھا۔ اس نے اس سے نجات حاصل کرنے کے لیے پھر پینا شروع کیا۔ مگر اس سے بھی کوئی فائدہ نہ ہوا ..... یہ ایک سجدہ بے شمار مرتبہ حمید کو اس کی اپنی نگاہوں میں ذلیل و رسوا کر چکا تھا۔ اس کی خودی، اس کی تخلیقی قوت، اس کی زندگی کی وہ حرارت جس سے حمید اپنے ماحول کو گرمائے رکھنا چاہتا تھا، اس سجدے نے قریب قریب سرد ہی کر دی تھی''۔

ہم اس سے اتفاق کریں یا نہ کریں، (ممکن ہے منٹو کو بھی اس سے اتفاق نہ ہو) لیکن افسانے کا راوی بہت واضح الفاظ میں کہہ رہا ہے کہ حمید کی تخلیقی قوت، اس کی خودی اور زندگی کی حرارت کا محرک حرام و حلال، گناہ وثواب کی اس تقویت سے ماوریٰ اس کی اپنی ذات سے پھوٹنے والی اعتماد کی روشنی ہے، جسے ایک ندامت کے سجدے نے گل کر دیا ہے۔ افسانہ حمید کی اس دعا پر ختم ہوتا ہے کہ

''اے خدا میرا سجدہ مجھے واپس کر دے۔''

یہ صرف گناہ وثواب کی ثنویت/تقسیم سے انکار ہی نہیں بلکہ اس سے آگے بڑھ کر افسانے کا راوی یہ دعا کرتا معلوم ہوتا ہے کہ فرد کی خودی، اس کی تخلیقی قوت اور اس کی حرارت، اس نوع کی کسی تقسیم کے سائے میں پھل پھول ہی نہیں سکتی۔

دراصل سائنسی وتعقلی فکر اور ان سے برآمد ہونے والے اخلاقی و معاشرتی نظام پر سب سے شدید ضرب لاشعور کی دریافت سے پڑی۔ بقول۔ آندرے برتوں، فرائڈ کی دریافت نے تعقل کی مرتب کردہ حدود سے ماوریٰ اس دنیا کے دروازے ہم پر کھول دیئے، جسے معاشرتی اور اخلاقی تحفظ کے ذمہ داروں نے ہم پر بند کر دیے تھے۔ پھر تو خود آدمی کی شناخت کے متعلق وہ دقیق بحثیں شروع ہوئیں، جواب ہماری فکر وارتقا کی تاریخ کا ایک اہم باب تصور کی جاتی ہیں۔ حسن عسکری نے ان بحثوں کو اردو میں متعارف کرایا اور سائنسی آدمی، مشینی آدمی اور فطری آدمی میں Classificatory اصطلاحوں کے ذریعے ادب میں انسان کے تصور پر گفتگو کا آغاز ہوا۔ لیکن انسانوں کی تقسیم سے قطع نظر فرائڈ کے نفسیاتی

مطالعات کے متعلق آندرے برتوں کا یہ مشاہدہ اہمیت رکھتا ہے کہ عقل وشعور کی جابرانہ قوتوں نے انسان کی تخلیقی صلاحیتوں کو نقصان پہنچایا۔ حیرت اس پر ہوئی کہ 'سجدہ' میں حمید کے سجدۂ ندامت کے منفی اثرات کا بیان کرتے ہوئے منٹو نے ٹھیک یہی بات دہرائی ہے کہ اس ایک سجدہ نے ''اس کی خودی، اس کی تخلیقی قوت، اس کی زندگی کی وہ حرارت، جس سے حمید اپنے ماحول کو گرمائے رکھنا چاہتا تھا قریب قریب سرد ہی کردی تھی''۔

منٹو نفسیات کا ماہر یا اسکالر رہا ہو یا نہ رہا ہو، لیکن انسان کے باطن کی classified (گوشوارہ جاتی) بشری یا اس بے نام قوت نے جو اس کی ظاہری معاشرتی شناخت کو پارہ پارہ کردینے کی صلاحیت رکھتی تھی، افسانہ نگار کو فکر وتعقل کے اس جبری نظام کو De construct کرنے کا وہ نقطۂ نظر فراہم کیا جو بحیثیت فن کار منٹو کی شناخت اور اس کا امتیاز ہے۔ نفسیاتی مطالعہ کی اس بصیرت کی روشنی میں منٹو کے نسوانی کرداروں کے متعلق گفتگو قدر رک کر کریں گے۔ پہلے خود محبت کے متعلق منٹو کے دلچسپ مشاہدات کا ذکر ضروری ہے۔

''الو کا پٹھا'' میں شاہ کردار قاسم کے متعلق راوی نے یہ اطلاع دی ہے:

''قاسم منطقی قسم کا آدمی تھا۔ وہ بات کے تمام پہلوؤں پر غور کرنے کا عادی تھا۔ آئینہ میز پر رکھ کر وہ آرام کرسی پر بیٹھ گیا اور پھر ٹھنڈے دماغ سے سوچنے لگا......''

''مان لیا میرا کسی کو الو کا پٹھا کہنے کو جی چاہتا ہے۔ مگر یہ کوئی بات نہ ہوئی میں کسی کو الو کا پٹھا کیوں کہوں؟ میں کسی سے ناراض بھی تو نہیں۔''

قاسم اپنی اس بے سبب خواہش پر اپنے دلائل کی مدد سے قابو پانے کی پوری کوشش کر رہا ہے اور بقول راوی:

''قاسم اچھی طرح جانتا تھا کہ وہ بغیر کسی وجہ کے الو کا پٹھا نہ کہے گا، خواہ یہ خواہش اس کے دل میں صدیوں تک تلملاتی رہے۔ شاید اسی احساس کے باعث یہ خواہش جو بھٹکی ہوئی چمگادڑ کی طرح اس کے روشن دل میں چلی آئی تھی، اس قدر تڑپ رہی تھی۔''

اس افسانے میں مختلف واقعات بیان کرتے ہوئے یہ دکھایا گیا ہے کہ قاسم کی زندگی صاف ستھری اور خوشحال ہے۔ اس سے کبھی کوئی حماقت سرزد نہیں ہوتی اور اگر وہ کوئی غلطی کرے تو اسے اس کے اعتراف میں کوئی تکلف نہیں ہوتا۔ اس لیے اس افسانے میں مختلف واقعات یا صورت حال کے تئیں قاسم کا ردعمل

بیان کرتے ہوئے راوی نے کم سے کم چار مرتبہ یہ جملہ دہریا ہے کہ ''قاسم ایک صحیح الدماغ آدمی تھا۔'' مگر یہ کیا کہ ایک صحیح الدماغ آدمی اپنے دل میں، کسی کو الو کا پٹھا کہنے کی شدید اور بلا وجہ کی خواہش سے بری طرح پریشان ہے اور جیسا کہ منٹو کا طریقہ ہے، قاسم مختلف لوگوں کو الو کا پٹھا کہنے کے لیے منتخب کرنے کے باوجود بلا جواز الو کا پٹھا نہیں کہہ سکا اور ایک لڑکی، جس کی سائکل میں پھنسی ہوئی ساڑی کو نکالنے میں قاسم نے مدد کی تھی، وہ دوبارہ اٹھ کر سائکل سے جاتے ہوئے اس کو بے سبب اور بلا جھجک ''الو کا پٹھا'' کہہ کر چلی جاتی ہے۔ اب قاسم کا مسئلہ یہ نہیں ہے کہ اس لڑکی نے اسے الو کا پٹھا کیوں کہا، جبکہ اس نے سائکل سے گر پڑی لڑکی کو اٹھنے اور اپنی ساڑی کو سائکل کی چین سے نکالنے میں مدد کی تھی، بلکہ اس کا مسئلہ یہ ہے کہ لڑکی نے اپنی لمبی گردن والے موزوں میں تین چار کاغذ کیسے چھپا رکھے تھے۔ جس طرح منٹو نے اس کے آخری جملے میں انسانی فطرت کا اپنا گہرا مشاہدہ بیان کر دیا ہے وہ صرف منٹو کا حصہ ہے، امکان یہ ہے کہ موزے میں چھپا کر رکھے ہوئے کاغذ محبت نامے ہوں اور محبت کرنے والی لڑکی جس طرح اسباب وعلل پر غور وفکر کے بغیر محبت کرتی ہے، اسی طرح، اسی آسانی سے کسی کو ''الو کا پٹھا'' بھی کہہ سکتی ہے، جو ٹھنڈے دل سے سوچنے والا صحیح الدماغ قاسم اپنی شدید خواہش کے باوجود، بے سبب کسی کو بھی نہیں کہہ سکتا۔ افسانہ ''چغد'' بھی علوم کے ذریعہ آدمی پر قابو پانے کی سائنسی تجزیاتی فکر کا انکار کرتے ہوئے منٹو کا ایک کردار کا دوسرے کردار چودھری صاحب سے جو مکالمہ نقل کیا ہے وہ دہرانے کے لائق ہے:

> ''چودھری صاحب قبلہ آپ بالکل بکواس کرتے ہیں۔ شرافت کو رکھئے اپنے سگریٹ کے ڈبے میں اور ایمان سے کہیے وہ لونڈیا جن کے لیے آپ پورا ایک برس رومالوں کو بہترین سے بہترین لونڈر لگا کر اسکیمیں بناتے رہے کیا آپ کو مل گئی تھی؟''
>
> چودھری صاحب نے کسی قدر کھسیانے ہو کر جواب دیا ''نہیں''
>
> ''کیوں''
>
> ''وہ۔ وہ کسی اور سے محبت کرتی تھی۔''
>
> ''......''
>
> ''چودھری منمنایا۔ ''میرا خیال ہے، جن خطوط پر میں چل رہا تھا غلط تھے۔ اس کا نفسیاتی مطالعہ بھی جو میں نے کیا تھا، درست ثابت نہ ہوا۔''
>
> پرکاش مسکرایا...... چودھری صاحب قبلہ، جن خطوط پر آپ چل رہے تھے، یقیناً غلط

تھے اس کا نفسیاتی مطالعہ جو آپ نے کیا تھا، سو فیصد نا درست تھا...... اس لیے کہ
آپ کو خط کشی اور نفسیاتی مطالعہ کی زحمت اٹھانا ہی نہیں چاہیے تھی......
اس دوڑ میں صرف وہی کامیاب ہوگا، جس کے ذہن میں صرف ایک ہی چیز ہو کہ
اسے دوڑنا ہے۔ یہ نہیں کہ کام اور وقت کا سوال حل کرنے بیٹھ جائے۔ اتنے
قدموں میں اتنا فاصلہ طے ہوتا ہے تو اتنے قدموں میں کتنا فاصلہ طے ہوگا؟ عشق
جیومیٹری ہے نہ انجینئرنگ بس بکواس ہے، چونکہ بکواس ہے اس لیے اس میں گرفتار
ہونے والے کو بکواس ہی سے مدد لینی چاہیے۔''

اس حوالے سے ایک تخلیقی ذہن کی کارکردگی کا ذکر کرتے ہوئے پرکاش کہتا ہے:

''آرٹسٹ اول درجے کے بے وقوف ہوتے ہیں۔ مجھے بہت ترس آتا ہے ان پر۔
کم بختوں کی بیوقوفی میں بھی خلوص ہوتا ہے۔ دنیا بھر کے مسئلے حل کریں گے مگر
جب عورت سے مڈبھیڑ ہوگی تو جناب ایسے چکر میں پھنس جائیں گے کہ ایک گز دور
کھڑی عورت تک پہنچنے کے لیے پیشاور کا ٹکٹ لیں گے اور وہاں پہنچ کر سوچیں
گے: وہ عورت آنکھوں سے اوجھل کیسے ہوگئی۔''

(دوسری جلد، ص ۱۹۵-۱۹۴)

منٹو کئی افسانوں میں یہ مشاہدہ دہرا چکا ہے کہ محبت عقل اور علم کی کبھی پابند نہیں رہی۔ یہ ایک جبلی قوت ہے جو نہ سبب و نتیجہ کے ربط کی پابند ہے اور نہ ہی فرد کی کسی نوع کی تقسیم کے قائل ہوتی ہے۔ منٹو کے تخلیقی وجدان کے اس امتیاز کی روشنی میں اس کے مشہور نسوانی کرداروں کا مطالعہ کیجیے، جو ایک طویل عرصہ سے ہمارے تنقید نگاروں کا تختۂ مشق بنے ہوئے ہیں تو ممکن ہے کہ ان مشہور کرداروں کی جبلت کا وہ رخ بھی سامنے آجائے جس میں کردار تجزیاتی علوم کے ذریعہ اپنے Categorization سے انکار کرتی معلوم ہوتی ہیں۔ منٹو کے تقریباً تمام اہم نسوانی کردار اپنے عمل اور طور طریقوں میں ''جنس'' سے مربوط ہیں۔ پہاڑی گاؤں میں آزادانہ گھومتی پھرتی لڑکیاں (بیگو) کال گرلز (سریتا، شانتا) شادی شدہ عورتیں (شاردا) رکھیلیں (زینت، جانکی) طوائفیں (سوگندھی، سلطانہ) غرض ہر طبقے، عمر اور خیال کی لڑکیوں سے منٹو کے افسانوں کی دنیا میں خاصی چہل پہل ہے۔ منٹو کے تنقید نگاروں نے بجا طور پر ان کے تفصیلی تجزیے کیے ہیں۔ ان میں ڈاکٹر وزیر آغا کا مضمون ''منٹو کی عورتیں'' اس اعتبار سے بھی لائق توجہ ہے کہ مذکورہ عنوان کے نیچے ایک ذیلی سرخی یہ بھی چسپاں ہے کہ یہ

منٹو کی عورتوں کا ''پس ساختیاتی مطالعہ'' ہے۔ اس مضمون میں آغا صاحب نے منٹو کے کئی مشہور نسوانی کرداروں ---- جانکی، زینت، کلونت کور، شاہینہ، سوگندھی، موذیل، نگی ---- کا پس ساختیاتی مطالعہ کیا ہے۔ اور ان کرداروں کے تجزیوں کے ذریعہ اول تو یہ نتیجہ نکالا ہے کہ منٹو کے یہ کردار خود اپنے متن کو De-construct کر دیتے ہیں وہ اس طرح کہ منٹو انھیں عورت کے تمام مشرقی اوصاف سے بغاوت کر کے مرد کے سامنے کھڑے ہو کر اپنے وجود کا اعلان کرتا ہوا دکھانا چاہتا ہے مگر وہ افسانوں کی ظاہری سطح کے نیچے سے نکل کر مشرقی اوصاف کی آرزو مند عورت کے روپ میں خود منٹو کے سامنے آ کھڑی ہوتی ہے۔ ان سارے نسوانی کرداروں کا تجزیہ کر کے وزیر آغا یہ نتیجہ نکالتے ہیں:

> ''منٹو کے بیش تر نسوانی کردار طوائف کے سراپا میں چھپی بیٹھی ہوئی عورت کی جھلک دکھاتے ہیں۔ مگر منٹو نے طوائفوں کے علاوہ بھی متعدد نسوانی کردار پیش کر دیئے جو محض جنسی سطح کی بغاوت کو پیش نہیں کرتے (جیسے طوئف کرتی ہے) بلکہ آزادیٔ نسواں کی رو سے متاثر ہو کر، مرد کی مطلق العنانی اس کا متشدد رویہ، اس کا تحرک اور آزادہ روی کے میلان کا تتبع کرنے کی بھی کوشش کرتے ہیں۔ تاہم ان سب متنوع نسوانی کرداروں کے اندر سے بالآخر برصغیر کی وہی ستی ساوتری، معصوم، مظلوم، ممتا کی خوشبو سے تر بتر پتی پوجا کرنے والی ناری برآمد ہوتی ہے جو آزاد منش، باغی اور کر گزرنے والی عورت کی ضد ہے جسے منٹو اچھے انسانوں میں نمایاں (High light) کرنا چاہتا ہے'' (ناصر عباس نیر، ص ۹۴)

ساختیاتی مطالعات پر پہلا اعتراض بھی یہی ہے کہ یہ طریقۂ کار اصلاً Reductionist ہے یعنی یہ متن میں اجزاء کے باہم ارتباط کو رشتے یا عمل کے بنیادی codes میں توڑ کر متن کی تنظیم کے بنیادی اور کم سے کم یونٹ متعین کرتا ہے اور اس عمل میں اس متن کا تجزیاتی مطالعہ متن کے حال سے اس کے ماضی کی طرف سفر کرتا ہے۔ جبکہ پس ساختیاتی تجزیہ متن کے اجزاء میں باہم ارتباط سے نمو کرنے والی نئی جہات کا وہ مطالعہ ہے جو حال سے امکان کی طرف سفر کرتا ہے۔ یہاں دعویٰ پس ساختیاتی مطالعہ کا ہے اور نتیجہ ساختیاتی مطالعہ کا۔ پس ساختیات کسی نوع کے آفاقی بیانیہ Meta-Narrative کا قائل نہیں۔ اس تھیوری میں ایسا کوئی اصول قابل قبول نہیں جس کا اطلاق ہر زمانے، ہر معاشرے یا کسی اجتماع پر کیا جا سکے۔ یہاں پس ساختیاتی مطالعہ کے دعوے کے باوجود ہر نوع کے نسوانی کردار کی تشکیل کی تہہ میں عورت کا وہی ممتا، وفاداری اور پتی ورتا والا Archetypal تصور برآمد کیا جا رہا ہے، جو

کسی طرح پس ساختیاتی تصور مطالعہ سے ہم آہنگ نہیں۔ آغا صاحب نے 'جنس' کے متعلق اپنی بعض ذاتی آراء کو آفاقی اصول کی طرح پیش کیا ہے۔ جو خاصا دلچسپ ہے مثلاً مذکورہ اقتباس میں طوائف کے متعلق کہا گیا ہے کہ وہ ''جنسی'' سطح پر بغاوت کرتی ہے۔

ڈاکٹر وزیر آغا عورت کے ممتا والے آرکی ٹائپ پر اس درجہ یقین رکھتے ہیں کہ انھیں ''ہتک'' کے اختتام پر سوگندھی کا کتے کو اپنے ساتھ لٹانا بھی ''ممتا'' کا عمل نظر آتا ہے۔ سوگندھی کی ایک مرد نے تذلیل کی ہے۔ وہ اس کی 'اونہہ' سے اس درجہ زخمی ہے کہ اس کا بدلہ لینے کے لیے پہلے مادھو کو بے عزت کر کے اپنے کمرے سے نکال باہر کرتی ہے اور پھر پوری مرد ذات کو ذلیل کرنے کے لیے مادھو یعنی مرد کے بجائے خارش زدہ کتے کو اپنے ساتھ سلانے کو ترجیح دیتی ہے۔ اگر سوگندھی کا کوئی بچہ ہوتا، جو کہیں گم ہو گیا ہوتا، یا ضائع ہو گیا ہوتا یا وہ اس سے کسی طرح محروم کر دی گئی ہوتی تو اپنے پاس کتے کو سلانے سے اس کی ممتا کے جذبے کا اظہار ہوتا۔ یہاں اسے ایک مرد نے reject کیا ہے اور اب وہ اس آدمی سے بدلہ لینا چاہتی ہے۔ جو وہ لے نہیں سکتی تو مادھو کو گھر سے باہر نکال کر کتے کے ساتھ سو جاتی ہے۔

منٹو کے افسانوں کے حوالے سے ''ممتا'' کا یہ تصور اس لیے بھی ناکافی معلوم ہوتا ہے کہ 'ممتا' ایک جذبہ ایک روحانی / باطنی کیفیت ہے جب کہ منٹو کرداروں کے جسم کی ضرورت سے نہ صرف یہ کہ انکار نہیں کرتا بلکہ اس کی اہمیت کا قائل اور مبلغ ہے۔ اور جب وہ ان کرداروں کے جنسی رجحان یا اس سے متعلق اعمال کے ذریعہ ان کی کیفیت یا جذبات کا تجزیہ کرتا ہے تو اس کی نظر آفاقی / مثالی کردار یا اس کے آرکی ٹائپ دریافت کرنے پر نہیں ہوتی۔ بلکہ ان افسانوں میں اس مخصوص عورت کو تلاش کر رہا ہوتا ہے، جو جانکی ہے، رادھا، یا شاردا، سوگندھی یا سریتا ہے۔ ایک مخصوص شناخت رکھنے والی منفرد عورت۔ ان میں کوئی عورت ''Type'' نہیں اور منٹو کی تخلیقی فکر میں Classify ہو سکنے والے کرداروں کے لیے جگہ بھی نہیں۔ لیکن وارث علوی ان میں سے بعض کرداروں کے لیے ''Type'' کا signifier استعمال کرتے ہیں۔

وارث علوی اور وزیر آغا کے ''ممتا'' والے آرکی ٹائپ کی بنیاد یہ تصور ہے کہ عورت نسل انسانی کی بقا کے لیے بنائی گئی اور نسل انسانی کی بقا کے لیے پیدا کرنے والے جسم کے علاوہ اپنے Product سے محبت کرنے والی روح کی بھی ضرورت ہے۔ اس لیے ان نقادوں کے نزدیک ایسی کسی عورت کا تصور ممکن ہی نہیں جو اول تو بچے پیدا نہ کرنا چاہتی ہو جبکہ رادھا صاف صاف کہتی ہے کہ اسے بچوں سے نفرت ہے اور نہ ہی یہ ممکن ہے کہ اسے اپنے پیدا کیے ہوئے بچے سے کوئی روحانی جذباتی تعلق نہ ہو (منٹو نے ''شاہ دولہ کا چوہا'' اس تعلق کے متعلق لکھا) لیکن شاردا، جانکی، سوگندھی اور وہ تمام طوائفیں

اور کال گرلز جو منٹو کے افسانے میں روپے یا منافے کے لیے جنس کا کاروبار کرتی دکھائی گئی ہیں اپنے گاہکوں میں بعض سے یا کسی دوسرے مرد سے اپنے جنسی تعلق میں ویسا ہی سلوک کرتی تصور کی جا رہی ہیں، جو سلوک وہ اپنے بچے سے کرتیں۔ چنانچہ جانکی کا عمل جوفو کو کے یہاں پیش کردہ جنس (Sex) کے تینوں محرکات Production, Profit, Pleasure میں سے کسی کے ضمن میں نہیں آتا، آغا صاحب اور وہاب اشرفی کو ممتا کا روپ نظر آ رہا ہے۔

لیکن جیسا کہ پہلے مذکور ہوا، ہماری تجزیاتی فکر classification کی عادی ہے تو ہم ہر فن کار کے مطالعہ میں اس نوع کا گوشوارہ بنانے پر کمر بستہ رہتے ہیں جن کا جواز خود متن میں نہیں ہوتا۔

''جانکی'' کے ساتھ تو ایک ظلم اور ہوا۔ ممتاز شیریں اور وارث علوی نے اسے طوائف لکھا ہے۔ کیوں؟ کیا منٹو نے اس کہانی میں جانکی کو کہیں طوائف کہا ہے؟ کیا جانکی کے عمل کے محرکات ایسے ہیں جو طوائف کے ہوتے ہیں۔ جانکی کی شادی نہیں ہوئی۔ وہ یکے بعد دیگرے، عزیز سعید، نرائن کے ساتھ ایسے رہتی ہے جیسے عام محبت کرنے والی خیال رکھنے والی بیویاں رہتی ہیں۔ ان میں وہ دنیا دار اور عورتوں کے متعلق مخصوص خیالات رکھنے والا نرائن بھی شامل ہے، جس سے جانکی شروع میں نفرت کرتی ہے۔ مگر پھر اس کے ساتھ ویسے ہی رہنے لگتی ہے جیسے وہ بقیہ تین مردوں کے ساتھ رہ چکی ہے۔ نفرت کے اس محبت میں بدل جانے کی بظاہر وجہ یہ معلوم ہوتی ہے کہ اس کو شدید بخار کی حالت میں نرائن نے زبردستی انجکشن دیئے جس سے وہ صحت یاب ہوئی۔

جانکی اور سریتا جیسے کرداروں کے متعلق منٹو کے تنقید نگاروں میں صرف ممتاز شیریں نے منٹو کے افسانوں میں انسان کے تصور پر وہ رائے دی ہے، جو اگر چہ ان کے بنیادی گناہ کے obsession کے سبب بالکل مکمل نہیں لیکن اس بیان کی سمت صحیح ہے:

> ''انسان اپنی افتاد سے قبل، اپنی پہلی معصومیت میں 'فطری انسان ہے۔ وہ اپنی فطرت میں معصوم ہے اور اس کی جبلتیں بے ضرر ہیں، اس کی شخصیت کی پوری نشو ونما اور تعمیر اس وقت ہو سکتی ہے، جب اس کی جبلتیں اور فطری خواہشات آزاد ہوں اور وہ اپنی ''امپلس'' کے بتائے ہوئے راستے پر چلے۔ اپنی آزادی کو سنے اور سماجی اقدار کو نظر انداز کر کے اپنی فطرت کی طرف لوٹ جائے۔'' (ص ۴۶۰)

ممتاز شیریں نے بو کی گھاٹن لڑکی کو فطرت کی بیٹی، کہا ہے۔ لیکن اس گھاٹن لڑکی کے تجزیہ میں یہ خلط مبحث ہو گیا ہے کہ فطرت کے دو معنی ایک دوسرے میں گڈمڈ ہو گئے ہیں۔ غیر ذی روح زمین، آسمان،

پیڑ پودوں کے لیے ''فطرت'' کے جو معنی ہیں ذی روح 'انسان' کے لیے فطرت کے وہی معنی نہیں ہیں انسان کے لیے 'فطری' کا مفہوم وہی ہے جو ممتاز شیریں بیان کر رہی ہیں یعنی خیر وشر کی تقسیم سے آزاد بشر وہ سالمیت یا وحدت ہے، جسے کسی مناسب لفظ کی غیر موجودگی میں معصوم یا وارئے ''قدر'' کہہ سکتے ہیں۔ فطرت کی یہ بیٹی صرف جنگل میں یا پہاڑوں پر نہیں رہتی، یہ ہماری بستیوں میں ہمارے آس پاس، ہماری طرح کاروبارِ حیات میں شامل ہے، منٹو کا امتیاز یہ ہے کہ اس نے اسے ڈھونڈ نکالا ہے:

''دس روپے'' کی سریتا بہت کم عمر لڑکی ہے، اس کا جی گڑیوں کے کھیل میں لگتا ہے لیکن اس کی ماں اس سے پیشہ کراتی ہے۔ حیدر آباد سے آتے ہوئے دو نوجوان اپنے ایک دوست کے ذریعے اس کا سودا کرتے ہیں اور اسے اپنی بڑی موٹر میں بٹھا کر سمندر کنارے سیر کو نکل پڑتے ہیں۔ یہ لڑکی موٹر پر گھومنے کی شوقین ہے اور اس روز جب اس کی خواہش پر موٹر تیز رفتار سے سمندر کے کنارے دوڑ رہی ہوتی ہے تو اس کے لیے گویا Ecstasy کی وہ منزل ہے، جس کا جنس کی خواہش یا اس کی تجارت سے کوئی تعلق نہیں۔ دونوں حیدر آبادی لڑکے شراب پی کر ایسے مدہوش ہوتے ہیں، کہ انھیں لڑکی سے اپنا مطلب پورا کرنے کا ہوش ہی نہیں رہتا۔ وہ اسے موٹر میں گھما کر اس کی چال کے پاس چھوڑ دیتے ہیں تو وہ ان کا دیا ہوا دس روپیہ واپس کرتی ہے مگر ایسی مطمئن اور سرشار لوٹتی ہے کہ گویا اس نے وہ پا لیا جو یہ دس روپے اسے کبھی نہیں دے سکتے تھے۔ اس لڑکی کے لیے جنس میں نہ Pleasure ہے نہ Profit اور نہ ہی Production کی خواہش۔ بس وہی کہ بقول ممتاز شیریں کے ضرورت اور قدر کے تقاضوں سے ماورا/ بے نیاز یہ لڑکی اپنی فطرت کے تقاضوں کی تکمیل سے سرشار ہوتی ہے۔

شانتی پیشہ کرتی ہے، اس کی فیس پچاس روپے ہے اور وہ یہ پیشہ Yes or No کی تجارتی معروضیت کے ساتھ کرتی ہے، لیکن اس کو جنس سے کوئی دلچسپی نہیں۔ مباشرت کو 'It is bad' کہتی ہے۔ وہ اپنے محلے کی عورتوں سے کوئی ربط ضبط نہیں رکھتی اس لیے کہ بقول اس کے ''یہاں رنڈی لوگ رہتا ہے۔'' اس لڑکی کے متعلق راوی کا مشاہدہ دہرانے کے لائق ہے:

> ''اس میں بچپنا تھا نہ بڑھاپا۔ شباب بھی نہیں تھا۔ وہ جیسے کچھ بنتے بنتے ایک دم رک گئی تھی، ایک ایسے مقام پر ٹھہر گئی تھی جس کے موسم کا تعین نہیں ہو سکتا۔ وہ خوب صورت تھی نہ بدصورت، عورت تھی نہ لڑکی، وہ پھول تھی نہ کلی، شاخ تھی نہ تنا۔ اسے دیکھ کر بعض اوقات مقبول کو بہت الجھن ہوتی تھی۔ وہ اس میں وہ نقطہ دیکھنا چاہتا تھا جہاں اس نے خلط ملط ہونا شروع کیا تھا۔'' (کلیات منٹو، جلد دوم، ص ۵۰۲)

یہ ایک پیشہ ور عورت کا عجب نقشہ ہے جسے تجزیے کی منطقی زبان میں بیان ہی نہیں کیا جا سکتا۔ آپ اس میں عورت کا ایسا کوئی روپ نہیں دریافت کر سکتے جس کا ذکر ہماری علمی، معاشرتی اور نفسیات کی کتابوں میں ملتا ہے۔ اور جب مقبول کی ہمدردی اور محبت سے، شانتی کے عناصر کی ترتیب سلجھنے لگتی ہے تو وہ جس طرح ٹوٹ کر مقبول کی گود میں گرتی ہے، وہ قابل دید ہے۔

''میرا نام رادھا ہے'' میں ایک مرد بدن کی ریا کاری تار تار کردی گئی ہے۔ رادھا خود کو ایک زبردست عورت سمجھتی اور کہتی ہے۔ اس کا یہ بھی اعلان ہے کہ اسے اولاد سے نفرت ہے، وہ راج کشور کی ریا کاری کو سمجھتی بھی ہے اور اسے ناپسند بھی کرتی ہے مگر اس زبردست عورت میں ایک پھانس پڑ گئی ہے۔ اسے راج کشور کا بدن جنسی طور پر بہت پر کشش لگا۔ تو وہ راج کشور کی ریا کاریوں کا خول توڑ کر اس کے بدن سے ربط قائم کرنا چاہتی ہے مگر اب رادھا کا بیان سنیے:

> ''...... جب میں نے اس کے ہونٹوں سے اپنے لہو بھرے ہونٹ پیوست کیے اور اسے ایک خطرناک جلتا ہوا بوسہ دیا تو وہ انجام رسیدہ عورت کی طرح ٹھنڈا ہو گیا۔ میں اٹھ کھڑی ہوئی۔ مجھے اس سے ایک دم نفرت پیدا ہو گئی۔'' (ص ۲۵۱)

گویا اس کے Manners شاید ایک خلقی کمزوری کی مجبوری تھے۔ اس کے ظاہر و باطن کا تضاد، ایک مکمل اور بے ریا عورت کے بدن کے تقاضوں سے ریزہ ریزہ ہو کر سامنے آجاتا ہے۔ افسانے میں یہی وہ وقت ہے جب وہ اپنے فلمی نام نیلم کو رد کرتی اور اپنی پہلی شناخت ''رادھا'' پر اصرار کرتی ہے کہ اسے نام کی یہ تبدیلی بھی ریا کاری کی ایک شکل معلوم ہوتی ہے۔

جنس کے حوالے سے یہ عورت کے وہ روپ ہیں جن میں کسی جذبے یا رویے کا اشتراک تلاش کرنا اور پھر اسے ''ممتا'' یا کسی اور صفت کا نام دینا جس کا بنیادی مفہوم فرد کے بنیادی بشری تقاضوں پر اضافی صفت کی حیثیت رکھتے ہیں اصلاً تجزیہ یا درجہ بندی کے ذریعہ، بشر کی اس بے نام صفت پر قابو پانا ہے جو اقداری/ معاشرتی شناختوں کی تقسیم سے بے نیاز ہے۔

ایک ایسے بشر کا تصور جو اپنی قوت کے تمام امکانات کے ساتھ درجہ بندی کی ہر کوشش سے آزاد زندگی بسر کرنا چاہتا ہو، اردو افسانے کو منٹو کی عطا ہے۔

حیرت ہوتی ہے جب نقاد ان کرداروں کا مقابلہ عصمت چغتائی کے نسوانی کرداروں سے کرتے ہیں۔ عصمت چغتائی نے اپنے طبقاتی / معاشرتی شعور کے بنیادی حوالے سے اپنے کردار تعمیر کیے ہیں جن کا منٹو کے پیشتر نسوانی کرداروں میں شائبہ تک نہیں ''جنس'' عصمت چغتائی کے یہاں سبب

اور نتیجہ کی منطق سے مربوط ہے: لحاف کی بیگم صاحب ہم جنسی کی طرف اس لیے مائل ہیں کہ ان کا شوہر لڑکوں میں دلچسپی لیتا اور ان سے بے اعتنائی برتتا ہے۔ ہم جنسی بیگم صاحب کی ذات کا فطری تقاضا نہیں جبکہ منٹو کے افسانے 'پری' کی پرویز میں جنسی رغبت کی ترجیح کا معاملہ اس سے کہیں زیادہ پیچیدہ ہے اور پرویز کی سرشت میں بغیر سبب کے خلقی طور پر موجود ہے۔

یہ ممکن ہے کہ منٹو کے افسانوں کی کسی ایک جہت یا خاص طریقہ کار کا موازنہ اردو یا کسی دوسری زبان کے افسانہ نگاروں سے کیا جا سکے لیکن منٹو اپنے بہترین تخلیقی لمحات میں ایک بالکل مختلف افسانہ نگار ہے۔ اس کے افسانوں کی تخلیقی اساس، اس کی اپنی ہے اور کسی طرح کے اخلاقی، معاشرتی یا انسانوں کے تعمیر کیے ہوئے دوسرے نظام ہائے فکر و معاشرت سے متاثر نہیں۔ وہ اپنے کرداروں کی سرشت کے تقاضوں میں، کسی خارجی اثر کے تحت قطع و برید کا قائل نہیں اور نہ انسانوں کی خلقی صفات کے لیے کسی نام یا نوع کے classification کو قبول کرنے پر تیار ہے۔ تو اس پر ہمیں کوئی تعجب نہ ہونا چاہیے کہ فیض اور سجاد ظہیر، عبادت بریلوی اور وقار عظیم کے ساتھ منٹو کے افسانوں میں طبقاتی شعور کے فقدان پر افسوس کرتے ہیں۔

یہ صرف ایک غیر معمولی تخلیقی ذہن کے لیے ممکن ہے کہ وہ اپنی تخلیق کو آزادانہ اپنی خلقی صفات کی قوت پر نمو کرنے دے۔ وہ کرداروں کو اخلاقی معاشرتی یا طبقاتی حوالوں میں درجہ بند کر کے ان پر اختیار نہیں حاصل کرنا چاہتا اور نہ ہی اسے اپنے افسانوں/ کرداروں کے ذریعہ کوئی اخلاقی / سماجی یا سیاسی مقاصد حاصل کرنے کی ہوس ہوتی ہے۔ منٹو کا تو امتیاز ہی یہی ہے کہ اس نے اس عہد میں جس کی اساسی episteme تعقلی و تجزیاتی ہے اور جس کا امتیاز تنوع میں اشتراک کے پہلو دریافت کرنا اور پھر اس بنیاد پر ان کی درجہ بندی کے ذریعہ ان پر اختیار و قدرت حاصل کرنا ہے ہر نوع کی درجہ بندی سے ماورا فرد کو اس کی منزہ ترین شکل میں پیش کیا۔ اس کی کوئی دوسری مثال اردو افسانے کی تاریخ میں نہیں ملتی۔

ا: مینڈلیف (Mendelive) کی Periodic table کا خالی جگہوں پر نو دریافت elements کے ذریعہ بھر جانا اور Higgs Boson particles کی تازہ دریافت اس کی مثالیں ہیں۔

سید خالد قادری

منٹو: افسانے اور حقیقت کے درمیان

بیسویں صدی کے انگریزی کے معروف فکشن نگار ہنری جیمس (Henry james) نے افسانوی بیانیہ(Fictional narrative) سے متعلق اپنے تنقیدی مباحث میں اس بات پر زور دیا ہے کہ بحثیت ایک ادبی صنف کہانی کہی نہیں جاتی بلکہ پیش کی جاتی ہے:

"It is concieved as an organic and dramatic structure:

the action is rendered here rather than told."

(اس سلسلے میں اس نے فلو برٹ(Flauburt) اور ترگنیف (Turgeneive) کو قابلِ تقلید قرار دیا ہے) یعنی کہ دوسری تمام اصناف کی طرح کہانی بھی ایک ادبی پیش کش ہی ہے۔ شاید منٹو نے اس نکتے کو ابتدا سے ہی گرہ میں باندھ لیا تھا۔ چنانچہ اس کی ادبی تخلیقات اس کے کرداروں کی زندگیوں کے کسی نہ کسی پہلو سے جڑی وہ کہانیاں ہیں جنھیں وہ اپنے قارئین کے سامنے وسیع تر انسانی ہمدردی اور بھر پور فنکارانہ دیانت داری سے پیش کرتا رہا۔

جیسا کہ سبھی جانتے ہیں اس نے اپنے کیریر کا آغاز وکٹر ہیوگو، آسکر وائلڈ، گورکی، چیخوف اور ترگنیف وغیرہ کی تحریروں کے ترجمے سے کیا۔ اس کی فطری صلاحیتوں کو جلا اس دور کے امرتسر کے اشتراکی ادیب باری علیگ کی صحبت میں ملی اور اسی دور میں جب کہ انجمن ترقی پسند مصنفین کا وجود بھی نہ تھا اس نے عالمی ادب بالخصوص روسی فکشن نگاروں کے مطالعے کے ساتھ ساتھ آسکر وائلڈ کے ڈرامے ''ویرا'' کا ترجمہ، روسی افسانوں کا انتخاب اور گورکی کے افسانوں کے تراجم اور بعد میں رسالہ ''ہمایوں'' اور ''عالمگیر'' کے خصوصی روسی ادب نمبر شائع کیے تھے۔

اس طرح دیکھا جائے تو منٹو کے تخلیقی ذہن کی ساخت و پرداخت میں یورپین سوشلسٹ ادب

نیز سوشلسٹ آئیڈیالوجی ایک بنیادی اہمیت کے حامل رہے ہیں۔ مطالعوں اور ترجموں کا یہ ابتدائی دور ایک طرح کی apprenticeship کا دور تھا جس کا دوسرا مرحلہ دہلی میں آل انڈیا ریڈیو کے لیے ڈرامے اور فیچر وغیرہ لکھنے کا تھا جو مختصر رہا۔ بہر حال مستقبل کے بڑے ادیب کے لیے یہ ایک modest شروعات کہی جاسکتی ہے۔ آگے بھی منٹو کی سوچ اور اس کے بنیادی مسلک میں کوئی بڑی تبدیلی نظر نہیں آتی۔ مختصر کہانی کے ضمن میں بھی اس کے رول ماڈل گور کی بالزاک، موپاساں اور چیخوف وغیرہ ہی معلوم ہوتے ہیں۔ کہانی کا ویسا ہی مختصر فارم قاری کو ابتدا سے ہی ساتھ لے لینے والا آغاز، کسا کسایا اور Compact پلاٹ اور اکثر کوئی چونکا دینے والا انجام۔ غیر منقسم پنجاب کے گاؤں، قصبوں اور بعد میں پونا، بمبئی اور لاہور جیسے بڑے شہروں کی معشیات و معاشرت اور ان میں زندگی کے حاشیے پر رہنے والی مخلوق کے اقدار و اطوار سے جڑی کہانیاں۔ ٹھکرائے ہوئے اور سماجی ناانصافیوں کے شکار لوگوں کے ساتھ کھڑا ان کا ادبی کرداروں کا خالق ان کے وجود کی تلخ حقیقتوں کو خط کشید کرتے ہوئے۔ بعد کے دنوں کی چند کہانیوں 'پھندنے اور سڑک کے کنارے' وغیرہ میں طرز اظہار (Narrative Strategy) کے باب میں کچھ نیا تجربہ کرنے کی شعوری کوشش مگر مصنف کے زاویۂ نگاہ میں بحیثیت مجموعی کسی خاص تبدیلی کا کوئی واضح ثبوت نہیں۔

منٹو کا انسان کی بنیادی انسانیت پر اعتماد قوی رہا چاہے اسے اس کے سوشلسٹ آئیڈیلس یا روشن خیالی کی ہی دین سمجھیں۔ چنانچہ اس کے بیشتر کردار اسی اعتماد کی تجسیم معلوم ہوتے ہیں۔ خوشیا، باسط، گوپی، ماتھر، سوگندھی، شاردا، سہائے موزیل اور بشن سنگھ ایسے ہی کردار ہیں جن سے منٹو Societal stereotypes کو بدلنے کا ہی نہیں بلکہ انھیں الٹ کر سر کے بل کھڑا کر دینے کا کام لیتا ہے۔ بٹوارے کے المیے کو بھی اردو سے کئی ادیبوں نے اپنی تخلیقات کا موضوع بنایا مگر اس سے جڑی وحشت اور دیوانگی کے منٹو کی کہانیوں ''کھول دو'' اور ''ٹوبا ٹیک سنگھ'' سے بہتر استعارے غالباً کہیں اور نہ مل سکیں گے۔ تقسیم کے موضوع پر یہ کہانیاں دستاویزی حیثیت کی حامل کہی جاسکتی ہیں۔ اگر یہ ذہن میں رکھا جائے کہ ماضی میں اردو کہانی کا جھکاؤ رومانیت و افسانویت کی جانب کچھ زیادہ ہی رہا تھا (اردو کہانی کے بنیاد گزار پریم چند، بھی ابتداء میں ایسی ہی کہانیاں لکھتے رہے تھے) تو منٹو کے نام کے اس منظر نامے پر ابھرنے کے ساتھ یہ کہا جاسکتا ہے کہ اردو کہانی کا تشکیلی سفر صحیح معنوں میں یہاں آکر ختم ہوا اور اسی لیے کسی مغربی مبصر کا منٹو کو master of the Indian Short Story کہنا مجھے بالکل بجا معلوم ہوتا ہے۔ اس کی تخلیقات کو مغرب کی مختصر کہانی کے ان نمونوں کے بمقابل رکھا جاسکتا ہے جن کے

خالق ہمارے رول ماڈل رہے ہیں۔ ظاہر ہے کہ بحیثیت افسانہ نگار منٹو کی ذہنی تشکیل میں بھی ان کی تحریروں کے مطالعے کا خاصہ حصہ رہا ہے۔ بعد میں تو خود منٹو افسانہ نگاری کا ایک اسکول بن گیا۔

منٹو کی کہانیاں دو باتوں کے لیے خاص طور پر جانی جاتی ہیں۔ ایک تو اختصار کے لیے اور دوسرے سماجی حقیقت کے سچے، غیر روایتی اور بے باکانہ اظہار کے لیے۔ اس کی سماجی حقیقت نگاری، نفسیاتی موشگافی، دوررس نگاہ اور جرأت آمیز طرزِ تحریر کا ذکر اس سے متعلق اکثر تحریروں میں تفصیل سے ہوتا رہا ہے۔ اس کے حصے میں داد و تحسین اور ہجو و تضحیک دونوں اپنی اپنی جگہ وافر مقدار میں آئیں۔ فیض صاحب نے منٹو کی موت پر اپنے تبصرے میں حسبِ توقع سوشلسٹ زاویۂ نگاہ اپنایا۔ Elis کے نام خط میں لکھتے ہیں:

''ہمارے شرفاء جنھیں دورِ حاضر کے فنکار کی شکستہ دمی کا نہ احساس ہے نہ اس سے کوئی ہمدردی غالباً یہی کہیں گے کہ منٹو مر گیا تو اس میں اس کا اپنا قصور ہے۔ بہت پیتا تھا بہت بے قاعدہ زندگی بسر کرتا تھا۔ صحت کا ستیاناس کر لیا وغیرہ وغیرہ۔ اس نے ایسا کیوں کیا؟ ایسے ہی کیٹس نے بھی اپنے آپ کو مار رکھا تھا، موزارٹ نے بھی۔ بات یہ ہے کہ جب معاشرتی حالات کی وجہ سے فن اور زندگی ایک دوسرے سے برسرِ پیکار ہوتے ہیں تو دونوں میں سے ایک کی قربانی دینی پڑتی ہے۔ دوسری صورت سمجھوتہ بازی کی ہے، جس میں دونوں کا کچھ حصہ قربان کرنا پڑتا ہے اور تیسری صورت ان دونوں کو یکجا کر کے جدوجہد کا مضمون پیدا کرنے کی جو صرف عظیم فنکار کا حصہ ہے۔''

فنکار کے ساتھ فن اور زندگی کے ایسے رشتے پر اظہار کر کے فیض صاحب نے ایک Commetted رائیٹر کی حیثیت سے خود کے تو بہر حال ایک عظیم فنکار ہونے کی نشاندہی کر دی مگر منٹو کے dilemma کو بھی کسی حد تک سمجھنے کی کوشش کی اور اسے ایسے ادیبوں کے ساتھ کھڑا کیا جو اپنے فن کی سچائی قائم رکھنے کے لیے ذات کی قربانی دینے پر آمادہ رہتے ہیں۔ مگر اردو کے ایک معتبر عالم اور معروف انشاء پرداز کے منٹو کی موت پر مندرجہ ذیل تبصرے کی تشریح و تفہیم کس طور پر کی جائے؟

''منٹو مر گیا چلو ایک فحش نگار سے دنیا کو نجات مل گئی۔ میری سمجھ میں نہیں آتا کہ پاکستانیوں کو کیا ہو گیا ہے ایک فحش نگار مرا تو جلسے ہو رہے ہیں، مضامین لکھے جا رہے ہیں، رسالوں کے نمبر نکل رہے ہیں۔ آخر ایسا کیوں؟''

(مولانا عبدالماجد دریابادی)

یہ منٹو جیسی متنازعہ ادبی شخصیت سے متعلق سماجی اخلاق و اقدار کے علمبردار کسی معتبر عالم کا ایک اسلامی ملک کے باشندوں سے سیدھا سادہ اور فطری استفسار تھا یا پھر منٹو کے ان قارئین اور مداحوں کی hypocricy پر ایک بھر پور طنز جو خلوت میں منٹو کی تحریروں سے لطف اٹھاتے ہیں اور جلوت میں اس کا محاسبہ کرنے والوں کے ساتھ کھڑے ہو جاتے ہیں۔ یا خود پر voycurism (تانک جھانک) کا الزام لگنے سے پہلے اسے ادیب کی پیشانی پر تھوپ دیتے ہیں۔ شاید سچائی اور بدصورتی سے پردہ اٹھانے والے جرأت مند ادیبوں کا یہی مقدر ہے۔ ان کے قاری ان کی تحریروں کے قائل ہوتے ہوئے بھی انھیں اپنانے کا اخلاقی حوصلہ نہیں رکھتے۔ عصری اصطلاح میں ایسے متنازعہ مصنف ادبی whistle blowers کہے جا سکتے ہیں جو اپنی تحریروں کے ذریعے سماج اور معاشرے کی ناہمواریوں کو منظر عام پر لے آنے کے لیے مغلوب کیے جاتے ہیں۔ ایسے ادیب ہر عہد اور ہر زبان میں پیدا ہوتے ہیں۔ میرے خیال میں منٹو اپنے دور میں اردو ادب کا ایک ایسا ہی whistle blower تھا۔ سماجی حقیقت نگاری کے لیے وقف ادیب منٹو نے سماج کے حاشیے پر رہنے والے گرے پڑے یا نام نہاد اشرافیہ کی حقارت آمیز نگاہ کا شکار لوگوں کو اپنی کہانیوں کا موضوع بنا کر دراصل ان کا وکیل و مدعی بننے کی سعی کی ہے جن کا ہمیشہ ہی یہ مسئلہ رہا ہے کہ وہ کسے وکیل کریں اور کس سے منصفی چاہیں۔ وہ شاید کسی عملی اقدام سے قاصر رہ کر کم از کم ابلاغ کے اس موثر وسیلے سے ایک مخصوص فاصلہ اختیار کرتے ہوئے ان کی بنیادی انسانیت اور نہ مٹائی جا سکنے والی خودداری کا گواہ بننا چاہتا تھا۔ بقول انیس ناگی منٹو کا ہر افسانہ ایک تصادم تھا اپنے آپ سے اور اپنے عہد اور سماج سے۔

انیسویں صدی کے افسانوی شہرت رکھنے والے فرانسیسی ادیب گائی ڈی موپاساں کی موت مہلک جنسی بیماریوں سے ہوئی تھی کہ وہ عرصے تک پیرس کی بدنام گلیوں کا مسافر رہا تھا۔ اپنے موضوع، اسلوب اور ساخت تینوں کے لحاظ سے منٹو اپنی کہانیوں میں موپاساں کے ماڈل سے قریب تر معلوم ہوتا ہے مگر اس فرق کے ساتھ کہ وہ موپاساں یا جیمس جوائس کی طرح بدنام گلیوں کا مسافر نہیں صرف مشاہد تھا وہ بھی ایسا جس پر مسیحا ہونے کا گماں ہوتا ہے۔ غالباً اپنی تمام تر غیر روایتی سوچ اور دانشورانہ بغاوت کے باوجود ایک مشرقی ادیب کی حیثیت سے کئی طرح کی کمزوریوں کے ہوتے ہوئے منٹو کی زندگی میں مغربی ادیبوں کی سی Permissiveness کے لیے جگہ نہ تھی۔

منٹو کی کہانیوں کے تاثر کے بارے میں پوچھے جانے پر اردو کے ایک گم نام قاری اور میرے ایک نیم تعلیم یافتہ مگر ذہین دوست کا یہ تبصرہ میرے ذہن میں اکثر گونج جاتا ہے کہ اس مصنف کی چند

صفحات کی کہانی بھی ایک پورے کا پورا ناول پڑھنے کا مزا دیتی ہے۔ یوں بھی منٹو اپنے کسی کردار، کسی چیز یا کسی واقعے کے تصور کو بہتر سے بہتر اور امکانی حد تک قاری کے ذہن میں منتقل کر دینے کی حیرت انگیز صلاحیت رکھتا تھا۔ ساتھ ہی اس کی وضع کردہ انوکھی تشبیہات اور نت نئے فقرے اس کے ترکش بیانیہ کے وہ اچوک تیر تھے جو قاری کے دل میں گڑ کر رہ جاتے ہیں۔ اس کے اسلوب اظہار کی انفرادیت میں سے ایک یہ بھی ہے کہ وہ معمولی سے معمولی بات کو بھی غیر معمولی انداز سے بیان کر کے اس کے ذکر کو موثر بنا دیتا ہے۔ یہ لفظوں، فقروں اور تشبیہات و استعاروں کے اس کے اختراعی ذہن سے برآمد ہونے والے اس ذخیرے کے باعث ممکن ہوتا ہے جس میں سے ہر ایک پر اس کے جینئس کی چھاپ لگی ہوتی ہے۔ کچھ مثالیں دیکھیے:

> ''وہ کرسی پر اس انداز سے اکیلا بیٹھا تھا جیسے شطرنج کا پٹا ہوا مہرہ بساط سے بہت دور پڑا ہو۔'' (سجدہ)
>
> ''میں نے انگلیوں سے اس کے بالوں میں کنگھی کرنا شروع کر دی۔ میں یہ محسوس کرنے لگا کہ اس کے بال میرے الجھے خیال ہیں جن کو میں اپنے ذہن کی انگلیوں سے ٹٹول رہا ہوں۔''
>
> ''کاشا کا ننگا جسم موم کے پتلے کی مانند اس کی آنکھوں کے سامنے کھڑا تھا اور پگھل پگھل کر اس کے اندر جا رہا تھا۔'' (خوشیا)
>
> ''یہ رنگ برنگی عورتیں مکانوں میں پکے ہوئے پھلوں کی مانند لٹکتی رہتی ہیں۔ آپ نیچے سے ڈھیلے اور پتھر مار کر انھیں گرا سکتے ہیں۔'' (پہچان)
>
> ''ننھے سے سینے پر چھاتیوں کا ابھار ایسا تھا جیسے کسی مدھم راگ میں دو سُر غیر ارادی طور پر اونچے ہو جائیں۔'' (بغیر عنوان)

یہ مثالیں منٹو کے اندازِ بیان کی ندرت و انفرادیت کے اس پہلو کو سامنے لاتی ہیں کہ وہ نازک سے نازک اور شدید سے شدید جذبے یا تاثر کے اظہار کے لیے ایسی زبان اختراع کرتا ہے کہ قاری کے ذہن میں اس کی تجسیم ہو جائے یعنی کہ ایک غیر مرئی اور غیر مادی حس ایک ٹھوس اور مرئی حقیقت بن کر سامنے آ جائے۔ ہتک، موزیل، ٹھنڈا گوشت اور کھول دو تو پوری کی پوری کہانیاں جیسی کہ وہ concieve کی گئی تھیں قاری کے ذہن پر نقش ہو جاتی ہیں۔ گو کہ کچھ دوسری کہانیوں کے ساتھ ان میں سے آخری دو پر بھی فحاشی کا الزام لگا مگر وقت کی دھول چھٹ جانے کے بعد لوگوں کو یہ احساس ہو گیا کہ فنی نقطۂ نظر سے

پر کھے جانے پر یہ کہانیاں دنیا کی کسی بھی زبان کے ادب کے لیے فخر کا باعث ہوسکتی ہیں۔ ویسے ہر ادیب کی طرح منٹو کے یہاں بھی کئی معمولی اور اوسط درجے کی کہانیاں، ڈرامے، فیچر اور مضامین ملیں گے جو اکثر مالی منفعت اور پروفیشنل ضرورتوں کے تحت وجود میں آئے اور جنھیں وہ دیکھتے ہی دیکھتے اپنے ٹائپ رائٹر سے برآمد کرلیا کرتے تھے مگران پر بھی کہیں نہ کہیں اور کسی نہ کسی درجے میں منٹو کا اسٹیمپ لگا دکھائی دے گا۔

منٹو کے سوانحی حالات نیز اس کے احمد ندیم قاسمی اور کچھ دوسروں کے نام لکھے خطوط وغیرہ پڑھ کر بخوبی اندازہ ہوجاتا ہے کہ وہ ایک ادیب سے زیادہ قلم کا مزدور (یا آپ چاہیں تو ٹائپ رائیٹر کا کہہ لیجئے) بن کر جیا جسے اپنی بیشتر تخلیقی صلاحیتیں پروفیشنل ضرورتوں کے تحت لکھنے کے لیے وقف کر دینی پڑیں ایک مختلف سطح اور سیاق وسباق میں امریکی ادیب ہیمنگوئے کی طرح جسے جنگ میں زخمی ہونے کے بعد ایک فری لانسWar reporter کی حیثیت سے جینے کے لیے شدید جدو جہد کرنی پڑی۔ اسے دور دراز جگہوں کے War Zones میں جا کر میڈیا کے لیے خبریںDespatch کرنا ہوتا تھا جن کے درمیانی وقفوں میں وہ اپنی کہانیوں اور ناولوں کے لیے بمشکل وقت نکال پاتا تھا۔ ایسے باکمال ادیبوں کا اتنے حوصلہ شکن حالات میں جینا ہمیں یقیناً افسوس ناک معلوم ہوتا ہے مگر ہم یہ بھول جاتے ہیں کہ زندگی کے اپنی تجربات ومشاہدات نے انھیں اکثر ان کی تخلیقات کے خاکے اور اس کا خام مواد بھی فراہم کیا۔ ان کے حریف انھیںIntellectual mercenery کہہ کر ان کی ادبی حیثیت میں تحریف کرلیں مگر کیا مادی طور پر آسودہ اور ایک آرام دہ زندگی کے ساتھ ہیمنگوئے اور منٹو ویسے ہی ادیب بن کر ابھرتے جیسے کہ آج ہم انھیں جانتے ہیں یہ ایک ایساHypothetical سوال ہے جس کا جواب دینا شاید خود ان لوگوں کے لیے بھی دشوار ہوتا۔

تقسیم کا المیہ بھی افسانہ نگار منٹو کے شعور کا ناقابل تحلیل حصہ بنا رہا۔ اس کے لیے وہ محض برصغیر کی تاریخ کا ایک abberation نہیں بلکہ انسانیت بنام حیوانیت کے عنوان کا ایک خونی ڈرامہ تھا جو علاقائیت وقومیت کے نام پر کھیلا گیا کہ اس میں ظالم ومظلوم کی تخصیص تک مٹ گئی۔ اس کی کہانیوں کے باوصف لوگ منٹو کو بٹوارے سے پیدا شدہ اس انسانی صورتِ حال کاdiarist کہا جا سکتا ہے۔ اس سے متعلق منٹو کا افسانوی بیانیہ ایسے غیر معمولی حالات میں انسان کی انسانیت نیز اس کی وحشت وبربریت کے متضاد پہلو یوں سامنے لاتا ہے کہ وہ بیک وقت کہانی اور حقیقت دونوں معلوم ہوتے ہیں۔ قومی و مذہبی تعصبات سے ماورااس کا یہ بیانیہ اس دور کے کسی بھی تاریخی بیانیہ سے زیادہ حقیقی، غیر جانب دار اور

authentic ہونے کا دعوے دار ہو سکتا ہے۔ اسے تاریخ کا گواہ اور اجتماعی بربریت کے اس دور کا ایک معتبر شاہد کہا جا سکتا ہے۔ میں سمجھتا ہوں کہ نہ صرف اس موضوع پر لکھنے والوں میں منٹو کا قد سب سے اونچا ہے بلکہ ایک بڑے crisis کے دور میں جینے والے ادیب کی حیثیت سے بھی اس کا رول مثالی ہے۔

میرے نزدیک منٹو کی بیشتر اچھی کہانیوں کا ایک خاص وصف یہ بھی ہے کہ ان میں حقیقت اور افسانہ ایک دوسرے میں گڈمڈ ہوتے ہوئے دکھائی دیتے ہیں۔ قاری جسے افسانے کی طرح پڑھنا شروع کرتا ہے جلد ہی وہ ٹھوس حقیقت کا بیان لگنے لگتا ہے ہر چند کہ یہ بھی کسی کہانی کی ہی طرح باندھ کر رکھنے والا ہوتا ہے۔ اردو کا شاید ہی کوئی اور افسانہ نگار ملے جس کی تخلیقات میں حقیقت اور افسانے (Factanel Fiction) کی سرحدیں اس قدر دھندلی (blurred) نظر آتی ہوں۔ شاید اسی لیے مجھے منٹو دوسرے فکشن نگاروں سے ان معنوں میں واضح طور پر مختلف لگتا ہے کہ اس کی کہانیاں افسانہ بننے کے لیے حقیقت سے زیادہ فاصلہ اختیار کرنا گوارا نہیں کرتیں۔ اردو کی انگنت باپردہ (overdresed) کہانیوں کی بھیڑ سے قدرے الگ ہٹ کر کھڑی ہوئی منٹو کی یہ تقریباً بے لباس (Barely dressed) کہانیاں ہر کسی کی توجہ کا مرکز رہی ہیں اور ان میں سے کئی میں جیسے کہ ''ہتک''، ''کھول دو'' یا ''ٹوبہ ٹیک سنگھ'' وغیرہ میں اس نے بحیثیت ایک فنکار سماجی حقیقت کی جیسی بے رحم ترجمانی کی ہے اس کی مثال اس کے پیش روؤں میں پریم چند کی مشہور کہانی ''کفن'' کے علاوہ کہیں اور نہیں ملتی۔

منٹو اور اس کے فن پر مزید کچھ کہنے سے پہلے میں اس مضمون کے ذریعے اس غلط فہمی کا ازالہ بھی کرنا چاہتا ہوں جو انگریزی ادب سے سطحی واقفیت رکھنے والوں نے منٹو اور ڈی ایچ لارنس میں مماثلت کے بے بنیاد پہلو نکال کرنا دانستہ طور پر پیدا کر رکھی ہے۔ ان کے پاس اس کی وجہ ان دونوں ادیبوں کا اپنے اپنے وقت اور اپنی اپنی زبان کی ادبی روایت کے تناظر میں غیر روایتی سوچ اور بظاہر ممنوعہ (Forbidden) موضوعات پر جرأت مندانہ اظہار خیال نیز اس کے لیے مصلوب کیا جانا ہے۔

مغرب کے نسبتاً زیادہ جدید اور لبرل ذہن کے حامل انگریزی فکشن نگار اور شاعر ڈی ایچ لارنس کی تحریروں سے منٹو کی کچھ زیادہ واقفیت کے کہیں کوئی شواہد نہیں ملتے۔ یعنی کہ Nana اور Medam Bovary کے کردار تو منٹو کے شعور کا حصہ ہو سکتے ہیں مگر Gudrum (Women in love) یا لیڈی چیٹر لی شاید نہیں۔ منٹو کو اردو کا لارنس قرار دینے کی کوشش اسی قسم کی جلد بازی سے کام لینے کی مثال ہے جیسے اس سے پہلے مجاز یا اختر شیرانی کو اردو شاعری کا کیٹس کہنے کی۔ (مجاز اردو شاعری کا کیٹس تھا جسے انقلابی بھیڑیے اٹھا لے گئے) یہ غلط فہمی کیٹس کی شاعری کے مزاج اور متن سے لاعلمی اور

romantic کا مفہوم 'رومانوی' کے بجائے رومانی سمجھنے سے ہوئی۔ کیٹس اور مجاز یا اختر شیرانی کی ہی طرح لارنس اور منٹو نہ صرف دو الگ الگ ادبی روایتوں بلکہ دو الگ ثقافتوں اور تہذیبوں کی بھی نمائندگی کرتے ہیں اور ان کی سوچ ان کی سماجی اقدار اور فکری وابستگیاں مختلف سطحوں کی ہیں۔

لارنس کے یہاں بھی نچلے طبقے کے محنت کش کردار اور ان کی زندگیوں کی تصویر کشی ملتی ہے مگر یہ کانوں اور فارموں میں کام کرنے والے مزدور ہیں جو اپنے مالکوں کے مقابلے میں کمتر سطح کی زندگی جیتے ہیں۔ یہ اس پستی اور ذلت کا شکار نہیں جیسے منٹو کے کردار جو زیادہ سے زیادہ اپنی بنیادی فطرت کو مسخ ہونے سے بچانے اور بچی کھچی غیرت و انسانیت کے تحفظ کی کوشش میں لگے معلوم ہوتے ہیں۔ لارنس کے یہاں نہ ایسے کردار ہیں نہ ان کی زندگیوں پر فوکس کرنے کا ادبی نصب العین۔ اس کے کردار ذہنی طور پر زیادہ endlned اور پُر اعتماد ہیں اور صنعتی ترقی کے دور میں بدلتے معاشی و سماجی ڈھانچے اور انسانی رشتوں خصوصاً مرد عورت کے درمیان جنسی کشش مختلف پہلوؤں پر نسبتاً آزادی سے اپنا عندیہ بیان کرتے دکھائی دیتے ہیں۔ وہاں موضوع بیان تشدد، جرائم یا افلاس سے عبارت سماج میں مردوں کی پست زندگیاں اور عورت کی جنسی تذلیل یا انسانی رشتوں کی بے حرمتی نہیں بلکہ Industrialisation یا Urbanisation کے نتیجے میں فطرت اور انسانی زندگی کی کم مائیگی اور زوال آمادگی یا ایک جنس کا اپنی تمانیت و تکمیل کے لیے دوسری کی مرضی پر انحصار وغیرہ کی پرتشویش بحث ہے۔

ہاں منٹو اور لارنس کو ایک ساتھ کھڑا کیا جا سکتا ہے تو وہ بحیثیت ادیب ان کی جرأت مندی، غیر روایتی سوچ اور بظاہر Forbidden سمجھے جانے والے موضوعات پر آزادانہ اظہار خیال کے لیے۔ مگر غور کیا جائے تو یہاں بھی تفریق کے کئی پہلو نکلتے ہیں۔ منٹو کا بیانیہ آرائشی زبان اور الفاظ کے افراط سے عاری اشاریے و اختصار سے عبارت ہے جب کہ لارنس کا فلسفیانہ وسعت و پھیلاؤ سے۔ جنس سے متعلق بھی دونوں کے رویے کافی حد تک مختلف ہیں۔ منٹو کے نزدیک انسان کی انسانیت اہم ترین چیز ہے جب کہ جنس ایک فطری جبلت کے طور پر قابل قبول۔ وہ مرد و زن کے رشتے میں جنس کی حرمت کا بھی پوری طرح قائل معلوم ہوتا ہے۔ لارنس فطرت سے جڑی جبلتی زندگی (Instintive life) اور اس میں آزادی کی وکالت کرتا ہے اور اس کی برتری کا مبلغ ہے۔ (شاید اسی بات کا اطلاق عزیز احمد نے لارنس کے بجائے منٹو پر کر دیا یہ کہہ کر کہ منٹو نے اپنی کہانیوں میں جنس کو مذہب کا سا درجہ عطا کیا ہے۔ دراصل یہ لارنس کے بارے میں کسی معروف انگریزی نقاد کے قول کا من وعن ترجمہ ہے) لارنس کے یہاں معاشرے کے حوالے سے مرد و زن کے درمیان جنسی رشتے میں کھینچ تان اور کشاکش سے متعلق

ایک پورا فلسفہ ہے جو اس کے پہلے ناول ''The White Peacock'' یا ''The Rainbow''
سے آخری غالباً ''Aaron's Rod'' تک پھیلا ہوا ہے۔ وہ جنس کو فطرت سے جوڑ کر اسے مذہب کی
سی تقدیس عطا کرتا دکھائی دیتا ہے۔ منٹو کے یہاں فطرت اور جنس کی ایسی یکجائی کی نہ کوئی کوشش نظر آتی
ہے نہ ان کے متعلق کوئی باقاعدہ فلسفہ یا اس کی تبلیغ۔ اس کی تحریروں سے اگر کوئی فلسفہ برآمد ہوتا ہے تو
اس کی بنیاد انھیں سوشلسٹ نظریات پر ہے کہ غربت اور وسائل سے محرومی ہی تمام برائیوں کی جڑ ہے اور
انسانی زندگی کی پستی اور زوال آمادگی کا باعث اور اس کا ذمہ دار ایک مخصوص قسم کا سماجی و معاشی نظام
ہے۔ تو اس طرح ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ منٹو اور لارنس اپنی تحریروں میں غیر روایتی سوچ اور جنسی موضوعات
پر آزادانہ اظہار خیال کے باوجود اپنی فکری وابستگیوں اور ادبی طریقۂ کار میں بڑی حد تک مختلف ہیں اور
انھیں ایک دوسرے کے مماثل تصور کرنے کا کوئی معقول جواز نہیں۔

اب منٹو اور اس کے فن کے اپنے اصل موضوع کی طرف واپس آئیں تو میں یہ کہنا چاہوں گا
کہ منٹو صرف ایک افسانہ نگار ہی نہیں بلکہ ایک Brilliant تجریدی اور غیر روایتی ذہن کا نام تھا جس کے
ادبی تشخص کو قاری تو قاری ہمارے نقادوں نے بھی زیادہ تر romanticise ہی کیا ہے۔ مثال کے طور
پر باقر مہدی کا یہ کہنا کہ منٹو اپنی کہانیوں کا عکس تھا یا حقیقی زندگی میں بھی اس کا برتاؤ اپنی کہانیوں سے نکل
کر بھاگے ہوئے کسی کردار کا سا ہوتا تھا یا نارنگ صاحب کا اس کی زندگی اور کیریئر کو ایک مضطرب روح کا
تنہا سفر قرار دینا وغیرہ۔ مجھے اس سلسلے میں محمد حسن عسکری کا تجزیہ ہی نسبتاً زیادہ معروضی اور حقیقت پسندانہ
معلوم ہوتا ہے جن کے مطابق:

> ''منٹو اپنے چھوٹے سے چھوٹے احساس اور جذبے کو دبانے یا رد کرنے کا قائل
> نہیں تھا۔ ہر چیز اس کے اندر کوئی نہ کوئی ردِعمل پیدا کرتی تھی اور وہ اس ردِعمل کو
> قبول کر لیتا تھا۔ یہی وجہ تھی کہ اس زمین اور آسمان کے نیچے منٹو کے لیے کوئی بھی
> شخص کوئی بھی تجربہ حقیر یا دلچسپی سے خالی نہیں تھا۔''

اور شاید اسی لیے وہ اپنے ایسے کرداروں کی سنسان روحوں میں بھی انسانی فطرت کی بنیادی نیکی تلاش کر
لیتا تھا جنہیں معاشرہ سماجی اور اخلاقی لحاظ سے رد کر چکا تھا۔ بحیثیت ایک فنکار یہ انھیں artistically
redeam کرنے کا اس کا ایک ایسا طریقۂ کار ہو سکتا ہے جس میں خود اس کی اپنی تسکین بھی مضمر تھی۔
یہاں ایک اور ضمنی مگر دلچسپ بات بھی ذہن میں آتی ہے کہ بظاہر مذہبی یا روایتی انسان نہ ہوتے ہوئے
بھی اس نے اپنی ایسی تمام کہانیوں کا آغاز بھی کاغذ کی پیشانی پر ۷۸۶ لکھ کر ہی کیا جن پر عریانیت اور

فحاشی کا الزام لگا اور جو مجرموں، دلالوں، طوائفوں یا دوسرے بدکردار لوگوں کی زندگیوں سے متعلق تھیں۔ غالباً اس میں بھی اس کی وہی انسان نواز سوچ کارفرما تھی کہ وہ سبھی بظاہر بدی کی تجسیم ہوتے ہوئے بھی بہرحال اللہ ہی کے بندے تھے جنھیں اس کا رحم وکرم دوسروں سے کچھ زیادہ ہی درکار تھا۔

یہ عجیب بات تھی کہ منٹو کی انسان نوازی میں اس کے دشمنوں کو بھی شبہ نہ ہونے کے باوجود اس کی ترقی پسندی کو متنازعہ بنا دیا گیا۔ منٹو کسی بھی منشوری ترقی پسند سے زیادہ ترقی پسند تھا بلکہ ان کے cadre کے دیانت دار دانشوروں کو تو اسے اپنی جماعت کا مثالی ادیب مان لینا چاہیے تھا مگر اس کی انفرادیت پرستی اور سنسنی خیز افتادِ طبع کے باعث اس کا بالکل الٹا ہوا۔ ان کے نمائندہ نقاد ممتاز حسین نے یہ تو اعتراف کیا کہ منٹو نے ترقی پسند ادب کے خلاف ایک جملہ نہیں کہا مگر ساتھ ہی یہ حکم صادر کر کے اس کے حمایتیوں کو لاجواب کر دیا کہ ''اس نے ادبِ جدید ترقی پسند ادب اور فحش ادب سب کو گڈمڈ کر دیا تھا۔''

ان مباحث میں مزید جائے بغیر میں اختتاماً کہنا چاہوں گا کہ منٹو کے ادبی پروفائل کو پیش نظر رکھ کر دیکھا جائے تو وہ آپ کو اردو فکشن نگاروں کی جماعت میں ایک طرف بالکل الگ تھلگ کھڑا دکھائی دے گا۔ زبان واسلوب، کردار نگاری، انسانی نفسیات پر گرفت یا کہانی لکھنے کا فن غرض کہ کسی بھی اعتبار سے دیکھا جائے تو دوسروں کے برخلاف منٹو میں روایت سے بچ کر چلنے اور اپنا خود کا الگ راستہ بنا لینے کی غیر معمولی صلاحیت نظر آتی ہے۔ ایک عصری دریدین (Derridean) غالباً ہیرالڈ بلوم (Herald Bloom) کی وضع کی گئی اصطلاح Anxiety of Influence (اپنے ادبی تشخص کے اپنے پیش روؤں کے زیر اثر آ جانے کی تشویش) کے حوالے سے غور کیا جائے تو افسانہ نگار منٹو کی ادبی سائیکی کی تشکیل میں اس کا وافر حصہ معلوم ہوتا ہے جس کے باعث وہ کم از کم اپنی زبان کے ادب کی روایت میں اپنے پیش رو دوسرے اہم فکشن نگاروں کی پرچھائیوں سے پوری طرح گریزاں رہ سکا۔ عصری مابعد جدید تھیوری کی روشنی میں بھی پرکھا جائے جو روایتی سوچ، لگے بندھے تصورات اور ذہن انسانی کے از کار رفتہ سانچوں کو بدلنے پر زور دیتی ہے تو ایک طرح سے غیر شعوری طور پر منٹو نے اپنی تحریروں کے ذریعے اسی منصب کو پورا کیا۔ اس کی کہانیاں انسانی رشتوں سے متعلق اخلاقیات کے روایتی نصاب کو رد کر کے انسان دوستی کا ایک نیا سبق نامہ مرتب کرتی ہیں۔

Orhan Pamuk نے حال میں شایع ہونے والے اپنے سوانحی مضامین کے مجموعے ''Other Colours'' کے پیش لفظ میں ادب کو دیکھنے کے اپنے موجودہ زاویۂ نگاہ کو مندرجہ ذیل الفاظ میں بیان کیا ہے:

"I have come to see the work of Literature less as narrating the world than 'seeing the world with words. From the moment a writer teagins to use words like colours in a painting, he can liegin to see how wonderous and surprizing the world is; and he breaks the bones of lomagnage to find his own voice."

منٹو کی کہانیاں پڑھ کر بھی یہی محسوس ہوتا ہے کہ وہ جس دنیا کو قریب سے جانتا تھا اس کا ادراک الفاظ میں کرنے اور قارئین کو کروانے کے لیے وہ زبان کے ساتھ جرأت مندانہ بلکہ جارحانہ عمل کے ذریعے مسلسل خود کا اپنا ایک ایسا منفرد بیانیہ وضع کرنے کی کوشش کرتا رہتا تھا جس سے ادنیٰ درجے کے طرز اظہار کے نمایاں Predictability Iraits اور Hypocricy کو حتی الامکان باہر رکھا جا سکے۔ چنانچہ اس اعتبار سے بھی اسے ایک نہایت منفرد اور سچا ادیب کہا جا سکتا ہے۔

آخر میں میں پوری طرح اپنی ذمہ داری پر یہ کہنا چاہوں گا کہ اردو میں مجھے دو ہی ادیب اپنے فن اور شخصیت دونوں میں یکتا نظر آتے ہیں یعنی کہ جنہیں ناقابلِ تقلید (inimitable) کہا جا سکتا ہے۔ ایک مرزا اسد اللہ خاں غالب اور دوسرا سعادت حسن منٹو — اور شاید اسی لیے یہ بات بھی میرے لیے محض ایک اتفاق نہیں کہ اس کے لاہور کے 'لکشمی منشن' والے فلیٹ میں دو ہی کتابیں ملیں ایک انگریزی ڈکشنری اور دوسری 'دیوانِ غالب' (حوالہ۔ ''صفیہ بھابھی''۔ شہزاد احمد)

شمس الحق عثمانی

منٹو ادب: خلق اللہ کا فہیم

سعادت حسن منٹو سے زیادہ پُر فریب، اس کے معاصرین میں کوئی فن کار نہ تھا۔ بیدی بھی نہیں۔
منٹو کے فریب کا آغاز: افسانوں کے بہ ظاہر سیدھے سادے بیانیہ سے ہوتا ہے۔
افسانہ ''ڈرپوک'' کے جاوید نے دیکھا کہ میونسپل کمیٹی کی اندھی لالٹین ''......کی بغل میں پان والے کی دکان کھلی تھی۔ تیز روشنی میں اس کی چھوٹی سی دوکان کا اسباب اس قدر نمایاں ہو رہا تھا کہ بہت سی چیزیں نظر نہیں آتی تھیں......''
اتنا ہی تیز روشن ہے منٹو کا بیانیہ— سامنے بہت کچھ ہوتے ہوئے بھی کچھ نہ کچھ قاری کی نظروں سے اوجھل رہ ہی جاتا ہے۔
اگر قاری، موجود کے اوجھل اجزا بھانپنے اور اسے مکمل دیکھنے کی چاہت میں، جسم و جاں کے عمومی زاویے، تب تک بدلتے رہنے پر قادر نہیں کہ جب تک اس کا پور پور، بال بال، سدھ سدھا کر، پیشِ نظر کے مطابق زاویوں پر نہ آ جائے، یعنی قاری اپنا آپا پورم پور، منظر کے سپرد نہ کر دے تو منظر بھی اسے اپنے آلنگن سے محروم رکھتا ہے۔
منٹو کا دوسرا فریب اس کے کرداروں میں ہے جو غالباً، پہلے سے بھی زیادہ گہرا اور پُر پیچ ہے۔
۱۸ / جنوری سنہ ۱۹۵۵ء کے کچھ روز بعد، محمد حسن عسکری نے ایک مضمون لکھا تھا: ''منٹو''— اس نِکّے سے عنوان تلے، دراصل سعادت حسن منٹو کی فن کار شخصیت کا قدِ آدم پورٹریٹ ہے جس میں عسکری صاحب کی فن شناسی و مردم شناسی کے تمام رنگ، بقدرِ ضرورت صرف ہوئے ہیں۔ نظر بے لاگ ہو تو اس پورٹریٹ کے متصل اور منفصل رنگ، دس پندرہ بار دیکھنے پر، منٹو کی فن کار شخصیت کے جملہ خدو خال اور تن و قد، ناظر کے باطن میں جگہ بنانے لگتے ہیں:
''......منٹو ذمے دار آدمی تھا، نئی سے نئی ذمے داریاں اپنے سر لیتا تھا۔ سب سے

بڑی ذمے داری تو اس نے سمجھنے اور سمجھانے کی مول لے رکھی تھی......

(ستارہ یا بادبان، ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ، ص ۲۶۸)

......گاندھی جی، قایدِ اعظم، اختر شیرانی — تین آدمیوں کی موت پر میں نے منٹو کا عالم دیکھا ہے۔ ایسے موقعوں پر وہ رو بھی لیتا تھا۔ اس پر آدھ آدھ گھنٹے کے لیے سکتہ طاری ہو جاتا تھا لیکن پھر وہ گھر سے نکل پڑتا، سارے شہر کا چکر لگاتا، ایک ایک آدمی سے پوچھتا کہ تمہارا ردِ عمل کیا ہے؟ پھر گھر آ کے مختلف پہلوؤں سے اس واقعے پر غور کرتا، اسے الٹ پلٹ کے دیکھتا، اس کے اسباب اور نتائج کا جائزہ لیتا اور کئی کئی دن تک اسے یہ فکر لگی رہتی کہ آخر اس بات کے معنی کیا ہیں؟......

(ایضاً، ص ۲۶۷)

......اسے ہر چیز محسوس کرنے کا شوق تھا، بلکہ یہ تو اس کی مجبوری تھی۔ وہ چیزوں کو اس لیے نہیں دیکھتا تھا کہ انھیں کام میں لانا ہے یا افسانوں میں استعمال کرنا ہے۔ وہ تو احساس کی مشین بن گیا تھا جو خود بخود کام کرتی رہتی تھی......'' (ایضاً ص ۲۶۷)

اس پورٹریٹ میں، تین اموات کے توسط سے نقش کی گئی کیفیت، محسوس کراتی ہے کہ منٹو کی فن کارانہ فہم کا دائرہ، خود اس کی ذات سے ابھرتا، پھیلتا اور پھیلاؤ میں دیگر افراد کے جذبوں سے ضرب در ضرب ہوتا ہوا، واپس اس کی ذات کا رخ کرتا تھا؛ جہاں غور و فکر، گویا ایک منتھن، سے گزار کر منٹو کسی وقوعے/ خیال/ احساس کا جوہر کشید کرتا اور اپنے سمجھے کو اوروں کی سمجھ تک پہنچانے کے ڈھب وضع کرتا تھا۔

محسوسات کی یہ مشین، حاصل شدہ جوہر کی ترسیل کے لیے، ہر ڈرامائی فکشن نگار کی طرح، افراد کا ہی وسیلہ اختیار کرتی رہی — مگر اس کے منتخبہ افراد، معاصر فکشن میں ''کرداروں'' کی گوں کے نہ تھے کیونکہ اس کے حصولِ جوہر کی گوں معاصرین سے مختلف تھی۔

بیشتر معاصر، اوپر اوپر کھلی آنکھوں سے دیکھے، زمانۂ حال کے احوال کو کہانیاں بنا، بتا، رہے تھے — یا زیادہ سے زیادہ، حالیہ واقعے سے دوچار شخص کی بپتا، ان کے لیے ''کردار کی کہانی'' تھی۔ ایسے میں مگن معاصرین کے برخلاف، منٹو نے، اپنے زندہ حواس و جذبات اور آدم فہمی کی بنیاد پر، وہ افسانہ خلا کیا جس کے افراد، ظہر بیں نگاہوں کو تو بس ایک مخصوص ماحول کے باشندے نظر آتے ہیں --- مگر وہ سرتاپا، ان کا پورا باطن اور ان کا سارا ماحول، دراصل منٹو کی مخلوق ہیں؛ ان میں: خالق کے مشاہدے،

احساس، جذبے، تخیل اور تجزیے کی وہ تمام توانائیاں جاری و نافذ ہیں جو اس کو ہمہ نوع انسانی جذبات و حواس کی عمیق فہم کے بل بوتے پر حاصل ہوئی تھیں۔ مختصراً: منٹو کے زائیدہ افراد اور ان کا ماحول، اصلاً منٹوحسیت کے پیکر ہیں؛ آدم زاد کے ہمہ نوع جذبات و احساسات کے ریختر ہیں۔

یہ پیکر، یہ ریختر: آدم زاد کے دم قدم سے آباد، ہر زماں اور مکاں کے غماز ہیں: آدم وحوا کا پور پور باطن، آدم وحوا کے لیے منکشف کرتے ہیں۔

قلم سے یہ جملے نکلتے، ذہن میں در آئے ہیں وہ مرد عورتیں اور نو خیز لڑکے لڑکیاں، جنھیں منٹو نے، یقیناً، فکشن میں چلی آ رہی رسم سے مجبور ہو کر، نام زد کیا ہے:

سوگندھی، خوشیا، کیشو لال، سلطانہ، زینت، بابو گوپی ناتھ، ایشر سنگھ، کلونت کور، شفقت، عائشہ، شاردا، نذیر، جانکی، نرائن، منگو، ممی، چڈھا، شانتی، مقبول، رکما، عبدل، رادھا عرف نیلم، راج کشور، بھولو، نکی، نواب، سریتا، نرملا، شوشو، مومن، سراج الدین، قاسم، افسانہ 'پانچ دن' کی سکینہ اور بوڑھا پروفیسر، افسانہ 'سوکینڈل پاور کا بلب' کی بے نام عورت، افسانہ 'خدا کی قسم' کی بے نام ضعیفہ، مسز ڈی کوسٹا وغیرہ وغیرہ۔

یہ خلق اللہ ہیں— منٹو نے انھیں افسانہ افسانہ گود لیا، پالا پوسا اور گلے لگا لگا کر ان میں وہ خواہشیں، احساس اور جذبے سمو دیے جو اس نے، ان ہی جیسوں میں دیکھ دیکھ کر، سمجھ سمجھ کر، ضرب در ضرب در ضرب سے شدید تر اور شدید ترین بنائے تھے؛ ساتھ ہی اس نے افسانے کو اس قابل کیا کہ وہ اس کے لے پالک میں، آغاز سے انجام تک، فرد کے جذبہ و احساس کی: ابتدا، مدارجِ شدت، نقطۂ عروج اور اختتامی انکشاف کو ذرہ ذرہ درشانے کی ذمہ داریاں پوری کر سکے۔ قاری کو اس کا وہ جوہر حبہ حبہ، جوں کا توں، دے سکے جو منٹو کی فن کار شخصیت نے خلق اللہ کے بیچ گزران کرتے کرتے، اپنے دیکھے، اپنے سمجھے اور اپنے متھے سے حاصل کیا تھا۔

مذکورہ بالا ناموں کے افراد، منٹو ادب پڑھنے والوں کے لیے اجنبی نہیں مگر یہاں ان کی یک جائی سے مقصود یہ اندازہ کرانا ہے کہ ان میں حاوی تعداد عورتوں کی ہے— کیونکہ یہ فہم، منٹو کی فن کار شخصیت کا جزوِ اعظم ہے کہ عورت ذات، اپنی لطافت و حسی ذکاوت کے باعث، جذبات و احساسات کی پرورش اور خفی و جلی ترسیل میں مرد جاتی سے کہیں زیادہ صالح اور معتبر ہے۔ اسی رتبے کے پیشِ نظر منٹو نے انیکوں انسانی جذبے عورت کی کایا میں ڈھال ڈھال کر قابلِ فہم بنائے ہیں— ان میں بیشتر وہ غیر گھریلو عورتیں ہیں جنھیں منٹو نے کوٹھے پر دکھایا ہے، کچھ وہ ہیں جو پونا اور بمبئی کی فلمی دنیا میں رل رہی ہیں اور کچھ ایسی

ہیں جو غیر فلمی دنیا کے گھروں میں رہتی سہتی ہیں۔ مگر، ان سب کے مزاج کو منٹو نے یہ عنصر، بہ اہتمام ودیعت کیا ہے کہ جب کوئی خاص جذبہ یا احساس، ان کی عام باطنی کیفیت میں در آتا ہے اور، بہ وجوہ فزوں سے فزوں تر، شدید سے شدید تر اور شدید ترین صورت اختیار کر لیتا ہے تو یہ اس کے کلّی اور بہ بانگِ دُہل اظہار و مظاہرے میں کوئی باک محسوس نہیں کرتیں۔ گھر چھوڑنے پر کوٹھے بیٹھنے، یا فلم کی بے باک دنیا میں شمولیت کے باعث، یہ عورتیں ایک خود مختار وجود ہیں، اپنی دنیا آپ، جہاں کوئی رائج الوقت معاشرتی یا اخلاقی قدغن، اظہار و مظاہرے میں مانع نہیں ہوتی۔

منٹو حواس کے پیکروں میں، گرہست عورتیں اور مرد بھی ہیں، خدمت گار لڑکے لڑکیاں اور وہ نو خیز بھی جو والدین کے زیرِ سایہ ہیں۔ ان میں جذبوں اور خواہشوں کی نمود اور مرحلہ بہ مرحلہ فزونی و شدت کو درشانے کے لیے، منٹو انھیں ایسے ایگانگت مہیا کرتا ہے جن میں خود اختیاری و خود مختاری کے لمحے، جذبوں اور خواہشوں کا کینواس بن جاتے ہیں۔

مذکورہ بالا پیکروں میں سے صرف دو چار کے ساتھ، چار چھے مہینے ڈھنگ سے گزارنے والے کو اندازہ ہو سکتا ہے کہ سوگندھی یا کیشو لال یا کلونت کور کے پیکروں میں انسانی جذبہ و احساس کی جو نوعیتیں، ان کی نمود کے محرکات، ان کی مرحلہ وار شدتیں مع اسباب و علل، شدتوں کا عروج اور ان کے جو اختتامی انکشاف سموئے گئے ہیں، وہ سب مل جل کر، خلق اللہ کے جذبات و احساسات کی جہات سمجھنے کی' اور خلق اللہ کے درمیان گزر بسر کی تاب و تب وردان کرتے ہیں:

موٹر والے سیٹھ نے سوگندھی کا صرف چہرہ دیکھا اور ''اونہہ'' کا تھپڑ مار کر ''یہ جا، وہ جا۔''

سوگندھی کی آنکھوں میں ''بیٹری کی تیز روشنی گھسی ہوئی تھی۔ وہ ٹھیک طرح سے سیٹھ کا چہرہ'' نہ دیکھ سکی تھی۔

رام لال دلال کی زبانی یہ سن کر کہ ''پسند نہیں کیا تجھے......''، ''......سوگندھی کی ٹانگوں میں، اس کی بانہوں میں، اس کے ہاتھوں میں: ایک زبردست حرکت پیدا ہوئی۔ کہاں ہے وہ موٹر۔ کہاں ہے وہ سیٹھ۔۔۔ تو ''اونہہ'' کا مطلب یہ تھا کہ اس نے مجھے پسند نہیں کیا۔ اس کی......

گالی اس کے پیٹ کے اندر سے اٹھی اور زبان کی نوک پر آ کر رک گئی۔ وہ آخر گالی کسے دیتی۔ موٹر تو جا چکی تھی......''

اپنے رد ہونے کی بھناہٹ۔ ٹانگوں، بانہوں اور ہاتھوں میں پیدا شدہ زبردست حرکت۔ اور زبان کی نوک پر پہاڑ بنی گالی کا بوجھ لیے لیے، مکان کی جانب بڑھتی ہوئی سوگندھی کو اپنے پورے جسم

کی، اپنے پورے باطن کی ''تمام خوبیاں'' اور وہ مرد یاد آئے جن کی شکل حالانکہ اسے پسند نہ آئی تھی مگر اس نے انھیں ''دھتکارا نہیں تھا''، ''ٹھکرایا نہیں تھا۔'' اسے وہ اپنی بھلائی بھی یاد آئی جو اس نے حیدرآبادی نوجوان لڑکے کے ساتھ کی تھی۔

''......مکان کے پاس پہنچی تو ایک ٹھیس کے ساتھ پھر تمام واقعہ اس کے دل میں اٹھا اور درد کی طرح اس کے روئیں روئیں پر چھا گیا...... وہ اس بات کو شدت کے ساتھ محسوس کرنے لگی کہ گھر سے بلا کر، باہر بازار میں، منہ پر روشنی کا چانٹا مار کر، ایک آدمی نے اس کی ابھی ابھی ہتک کی ہے......''۔

انتقام کے نئے نئے طریقے سوگندھی کے ذہن میں آ رہے تھے......''۔

ایک مرد کی ''اونہہ'' کا تیزاب کانوں میں—: ٹانگوں، بانہوں، ہاتھوں اور غیر ادا شدہ حرکت کی اینٹھن— اور زبان پر گالی کا لاوا— سوگندھی کی اس رات کی کمائی ہیں۔

ہتک کے انتقام میں کھولتی سوگندھی، اپنے کمرے میں پہنچی تو پایا کہ مادھو آیا ہوا ہے، مکر و ریا کے اس ملمع سمیت، جسے جانتے بوجھتے سوگندھی نے بھی، اک خود اختیار کردہ فریب کے مانند، اپنے پر منڈھ رکھا تھا۔

انتقام کی کھولن سے اس کا ملمع پگھلا۔ دیوار پہ ٹنگی ننگی تصویروں میں، گویا بے چہرہ سیٹھ کے نقش ابھرے۔ ٹانگوں، بانہوں اور ہاتھوں کی اینٹھن نے ''فریم کو اس زور سے کھینچا کہ دیوار میں سے کیل بھی پلستر سمیت اکھڑ آئی۔'' زبان پر رُکی گالی کا لاوا، ریلا در ریلا، مادھو کے ملمع کی ایک ایک تہہ کو پابوس کر گیا— آخری ریلے میں جب، سب مردوں کا ایک مرد: مادھو، اپنی ٹوپی فرش سے اٹھانے کے لیے جھکا تو ''سوگندھی کی گرج سنائی دی: ''خبردار— !پڑی رہنے دے وہیں— تو جا!......''

یہ بھناہٹ، یہ اینٹھن، یہ لاوے کی کھولن اور ترسیل، جو آخر آخر ایک گرج بن کر پھیلی— کوٹھے بیٹھنے والی خود شناس و خود منحصر: سوگندھی —یا، خود کفیل و خود مختار: نگی —یا، سڑک رُلتے کیشو لال جیسے پیکروں میں ہی سموئی جا سکتی تھی۔

ان کے علاوہ —منتظر بہ عمل اعضا کی ناآسودگی اور سوتیا ڈاہ میں کرپانِ برہنہ: کلونت کور— بے وفا شوہر اور پھر نئے شوہر کی آشنا کی تکا بوٹی کرنے والی: شاہینہ —بے شمار راتوں کی ادھوری نیندوں کی تکمیل کے لیے اپنے دلال کا سر پاش پاش کرنے والی: بے نام عورت —تڑکے رات گئے تک آقا کی خدمت میں جُٹا، انگلی کے زخم کو فرصتِ خواب کا ذریعہ بنانے والا لڑکا: قاسم— گم شدہ بیٹی کی جستجو میں غرق، ہر آتے جاتے کو اس کا رنگ روپ بتاتی اور بیٹی کی موت کی خبر سن کر سڑک پہ ڈھیر ہو جانے والی:

بے نام ضعیفہ — ناگفتہ بہ حالت میں بازیاب ہوئی بیٹی کی زندگی کا ایک لرزہ خیز ثبوت دیکھ کر خوش ہونے والا سراج الدین — بیک وقت تین اور چار مردوں کو دل میں جگہ دینے والی عورتیں: سوگندھی اور جانکی — دلالہ ہوتے ہوئے بھی کم عمر فی لس کو، لاڈلے بیٹے جیسے چڑھا کی ہوس سے بچانے والی: ممی — عیاش طبع ہوتے ہوئے بھی اپنی داشتہ کو، ایک باپ کی طرح کسی گھر بسانے کا متمنی: بابو گوپی ناتھ — ٹاٹ کی جھینی آڑ کو پردے کے لیے ناکافی سمجھتے ہوئے، نو بیاہتا سے اختلاط نہ کر پانے والا حیادار: بھولو — فیس کے ''ففٹی روپیز'' لے کر بھی گاہک کے ساتھ تلخ و سرد رویہ اختیار کرنے والی: شانتی — ہم وطنی کے جذبے میں بندھا شانتی سے قریب ہونے والا اور اس کی خفتہ و مسخ نسائیت کو بحال کرنے والا مقبول — ''دو قومیں'' کی خود اعتماد و پختہ فکر لڑکی: شاردا — اپنے ہونے والے شاعر خاوند کو، پُر جوش ولطیف نسائیت کا تحفہ پیش کرنے کی منتظر: شیلا عرف شو شو — یہ اور ان جیسے متعدد پیکر، منٹو ادب میں قاری کے ''احساسات کو برانگیختہ کرتے ہیں۔'' (میرا جی) ان پیکروں میں کارفرما محبت، نفرت، رحم، غیظ و غضب، حیرت، قوت، وقار، خوف اور مزاح — اُس قاری میں ''رس'' کی کیفیت پیدا کر سکتے ہیں جو فن پاروں سے ریشہ ریشہ پور پور ہم آہنگی و ہم آغوشی کا اہل ہو۔ ایسے ہی پورے قاری کا منتظر ہے: پورا منٹو ادب۔

عقیل احمد صدیقی

منٹو کے فن پر ایک ذاتی مکالمہ

(کہانی کے انجام کے حوالے سے)

سعادت حسن منٹو کی اکثر کہانیوں کا انجام چونکانے والا ہوتا تھا۔ اس سے بعض نے نتیجہ اخذ کیا کہ منٹو اپنی کہانیوں کے انجام پر غیر معمولی توجہ صرف کرتے ہیں اور انجام کی نوعیت سے پتہ چلتا ہے کہ منٹو کی کوشش اپنے قاری کو چونکانے اور صدمہ پہنچانے کی ہوتی ہے۔ منٹو اس باب میں تنہا نہیں۔ عالمی ادب بالخصوص مغربی ادب میں جب سے مختصر کہانی نے امتیازی حیثیت اختیار کی ہے تب سے 'انجام' کو اہمیت حاصل رہی ہے بلکہ 'انجام' وہ اصل حقیقت ہے جس نے مختصر کہانی بالخصوص روایتی مختصر کہانی کو علیحدہ منفرد صنفی شناخت عطا کی ہے۔

ایڈگر ایلن پو، پہلا ادیب ہے جس نے کہانی کے اوصاف متعین کرتے ہوئے، انجام کو کہانی کے مجموعی تاثر کا اہم جز قرار دیا تھا۔ ہاتھورن کی کتاب Twice - Told Tales ۱۸۴۲ء کے اپنے تبصرہ میں لکھا تھا:

" A skilful literary artist has fashioned a tale. If wise, he has not fashioned his thought to accomodate his incidents; but having conceived, with delibrate care, a certain unique or single effect to be wrought out; he then invents such incidents, he then combines such events as may best aid him in establishing this preconceived effect. If his initial

sentence tend not to the out-bringing of this effect, then he has failed in the first step. In the whole composition there should be no word written , of which the tendency, direct or indirect, is not to the pre-established design.

اس اقتباس میں 'پو' نے انجام کو وحدت تاثر سے مربوط کر دیا ہے اور مشورہ دیا ہے کہ ہر کہانی کو اس وحدتِ تاثر کے حصول کی کوشش کرنی چاہیے۔ یہ تاثر اسی وقت حاصل ہو سکتا ہے جب مصنف کہانی لکھنے کے دوران ہمہ وقت انجام کو مد نظر رکھے۔ اگر مصنف اپنی کہانی کو مناسب کلائمکس عطا کرنے میں کامیاب نہیں ہوتا تو پھر اس کی کہانی اس کے ہاتھ سے پھسل جائے گی اور 'انجام' تک پہنچنے سے پہلے ہی دم توڑ دے گی۔ اپنے ایک معاصر John Neal کے بارے میں 'پو' کا خیال تھا کہ Neal کی کہانیاں:

" ramble too much, and invariably break down just before coming to an end , as if the writer has received a sudden and irresistible summons to dinner, and though it incombent upon him to make a finish of his story before going."

'وحدت تاثر' کے اس تصور سے اختلاف ممکن ہے۔ لیکن یہ منطقی بات ہے ایک کہانی جس کا پلاٹ مختصر ہے اس کے تمام اجزا ایک دوسرے سے مربوط ہوں اور کوئی بھی جز غیر ضروری معلوم نہ ہو بلکہ اس کے سبھی اجزاء انجام کی طرف پیش رفت کرتے ہوں۔ جدید کہانی میں بظاہر لگتا ہے کہ انجام پر زیادہ توجہ صرف نہیں کی جاتی اور کہانی کبھی انجام کی طرف پیش رفت کرتی نظر آتی ہے اور کبھی اپنی ڈگر سے علیحدہ ہو جاتی ہے۔ لیکن منٹو ان کہانی کاروں میں ہیں جنہوں نے کہانی کے انجام کو ہمیشہ پیش نظر رکھا بلکہ اکثر گمان گزرتا ہے کہ کہانی مخصوص انجام کے لیے ہی لکھی گئی ہے۔

انجام کے طریقِ کار میں منٹو نے موپاساں کا اثر قبول کیا ہے۔ اس اثر پذیری کا دائرہ انجام تک ہی محدود نہیں ہے۔ بلکہ موپاساں کی طرح منٹو نے بھی اپنے بیشتر کردار طوائف کے منتخب کیے اور اگر فلمی دنیا سے چند کردار اس طرح کے چنے جن کے ذریعے وہ اپنی بات کہہ سکتے تھے تو بھی ان کی جنسی زندگی کو بلکہ اس طبقہ سے مخصوص حیوانی شہوت کے برملا اظہار کو اس کے فطری انداز میں پیش کیا اور موپاساں کی طرح اس باب میں شہرت پائی۔

منٹو کی بیشتر بڑی کہانیوں کی ساخت، مغرب سے متاثر نظر آتی ہے۔ مغرب میں مختصر کہانی کا آغاز گوگول کے اورکوٹ سے ہوتا ہے۔ ترگنیف کا مقولہ ہے" We all came out from under gogol's over coat." ترگنیف کے اس خیال میں بڑی سچائی ہے۔ اورکوٹ ایک غریب کاپی نویس کلرک کی کہانی ہے جس کا پرانا اورکوٹ اس حد تک بوسیدہ ہے کہ اس کی مزید پیوند کاری محال ہے۔ کلرک کے دوسرے ساتھی اس کی ہیئت کذائی کا کھلے عام مذاق اڑاتے ہیں۔ کلرک کا بنیادی مسئلہ ایک نیا کوٹ خریدنا ہے۔ وہ مقصد میں کامیاب ہوجاتا ہے لیکن بدنصیبی اس کا پیچھا نہیں چھوڑتی۔ اورکوٹ چوری ہو جاتا ہے۔ اسے پولس سے سوائے ڈانٹ پھٹکار کے کچھ نہیں ملتا۔ وہ گھر واپس آتا ہے اور مر جاتا ہے۔ اس کہانی کے ذریعہ گوگول یہ بتانے میں کامیاب ہے کہ اس کلرک کی حیثیت سماج میں ایک اورکوٹ سے زیادہ نہیں ہے۔

اس کہانی میں پہلی بار ایک عام معمولی آدمی کو بحیثیت کردار جگہ ملی۔ یہ قدیم Mock-heroic تکنیک میں لکھی گئی ہے جس کا خاص عنصر گہرا طنز ہے۔ اس کہانی کے ذریعہ مختصر کہانی کو بطور صنف انفرادی شناخت ملی جو یقیناً ناول سے مختلف ہے۔ اس کہانی سے متاثر ہوکر مغرب میں لاتعداد کہانیاں لکھی گئیں۔ چیخوف کی مشہور کہانی "کلرک کی موت" اسی تکنیک میں لکھی گئی ہے۔

منٹو نے بھی اس تکنیک سے بالواسطہ فائدہ اٹھایا ہے اور ان گنت کہانیاں لکھی ہیں جن میں نیا قانون، ٹوبہ ٹیک سنگھ، ممد بھائی، ممی خاص طور پر اہم ہیں۔ ان کہانیوں کے کردار اردو ادب کے 'ڈان کہوٹے' ہیں جو بیک وقت مضحکہ خیز بھی ہیں اور ہیرو بھی بلکہ ان دونوں سے کہیں آگے۔ یہ کردار سماج کے عام آدمی ہیں۔ اور آخر تک عام آدمی رہتے ہیں۔ ان سب کو انجام کار ناکامی سے واسطہ پڑتا ہے اور یہ اپنی تمام ہیروئیت کے باوجود سماج کے لیے قابلِ قبول نہیں ہوتے۔

بہر حال منٹو کی کہانیوں پر نظر ڈالیں تو اس سے اندازہوتا ہے کہ منٹو نے کہانی کے اسٹرکچر اور انجام کی تعمیر میں بالخصوص موپاساں، چیخوف اور گورکی کی کہانیوں کے طریقِ کار سے استفادہ کیا ہے۔ ان میں موپاساں کا اثر دوسروں کے مقابلے میں کہیں زیادہ ہے۔ موپاساں کی پہلی کہانی 'بول دی سوئف' ہے جس کو موپاساں کی سب سے عمدہ کہانی کا درجہ حاصل ہے۔ اس کہانی میں چند فرانسیسی ایک cab میں سفر کر رہے ہوتے ہیں، ملک پر جرمن قوم کا قبضہ ہے۔ سفر میں ایک بول دی سوئف، نام کی طوائف بھی ہے جس کے پاس زادِ سفر موجود ہے۔ باقی مسافر خالی ہاتھ ہیں۔ مسافر گاڑی کو جرمن روک لیتے ہیں اور اصرار کرتے ہیں کہ پہلے طوائف انھیں Oblige کرے تبھی وہ آگے سفر کی اجازت دیں گے۔

طوائف پہلے انکار کرتی ہے لیکن جب اس کے ہم سفر چرچ اور اس کی ہدایات کا واسطہ دیتے ہیں تو طوائف مان جاتی ہے لیکن جب وہ جرمن سپاہیوں سے چھوٹ کر آتی ہے تو اس کے ہم سفر اسے قبول کرنے سے انکار کر دیتے ہیں۔ طوائف اپنی قوم کے لیے اپنی روح کا سودا کرتی ہے لیکن قوم اسے تنہا چھوڑ دیتی ہے۔ موپاساں کی ایک اور مشہور کہانی 'مادام فی فی' ہے جس میں طوائف فی فی جرمن سپاہی سے اپنا انتقام لیتی ہے۔ ہوتا یوں ہے کہ جرمن سپاہی فرانس پہ اپنی فتح کا جشن منانے کے لیے چند فرانسیسی لڑکیاں پکڑ لیتے ہیں۔ ان میں ایک فی فی بھی ہے۔ سادیت پسند سپاہی جس کے حصے میں 'فی فی' آئی ہے فی فی کے منہ پر سگریٹ کا دھواں چھوڑتا ہے اور اس کے ہونٹ کاٹ کاٹ کر لہولہان کر دیتا ہے۔ فی فی غصہ میں بولتی ہے:

"I am not a woman, I am whore, all that is all that prucians deserve."

''میں عورت نہیں طوائف ہوں اور جرمن اسی کے لائق ہیں۔'' یہ سن کر سپاہی اس سے مار پیٹ کرتا ہے لیکن فی فی چاقو سے جرمن کا گلا کاٹ دیتی ہے اور رات کے اندھیرے میں فرار ہو جاتی ہے۔ آگے یوں ہوتا ہے کہ ایک محب وطن اس سے شادی کر کے اسے باعزت زندگی دیتا ہے۔ ان دونوں کہانیوں کے انجام پر غور کریں تو اس میں contrast (تضاد) کی تکنیک استعمال کی گئی ہے۔ ایک متضاد صورت حال پہ کہانی ختم ہوتی ہے۔

آغاز میں چیخوف نے بھی موپاساں سے متاثر ہو کر اس نوع کے انجام کی کہانیاں لکھی تھیں۔ 'The Chorus Girl' اس کی مشہور کہانی ہے۔ جس میں کورس گرل اپنے عاشق کے ساتھ نیم برہنہ گھر میں ہوتی ہے۔ اس کے عاشق کی بیوی وہاں پہنچ کر الزام لگاتی ہے کہ اس کا شوہر آفس سے پانچ سو ڈالر چوری کے جرم میں ماخوذ ہے۔ جس چوری کو اس نے اپنی محبوبہ کے لیے انجام دیا ہوتا ہے۔ کورس گرل کو عاشق سے سوائے چاکلیٹس کے کبھی کچھ نہیں ملتا۔ وہ انکار کرتی ہے اور اپنے پاس سے چند اسباب اس عورت کے حوالے کرتی ہے کہ وہ اپنے شوہر کو اس کے پیسے سے جرم سے بچانے کے لیے استعمال کرے۔ اس کا شوہر اچانک سامنے آتا ہے اور اپنی بیوی کو اس لیے برا بھلا کہتا ہے کہ ایک شریف گھرانے کی عورت ہو کر ایک طوائف صفت عورت سے مدد قبول کر رہی ہے۔

منٹو بھی 'پو' کے بنائے ہوئے اصولوں کی طرح کہانی کے انجام کو پہلے متعین کرتے ہیں اور اس انجام تک رسائی کے لیے کہانیاں بنتے ہیں۔ کہانی 'موذیل' میں فلیٹس میں رہنے والی ایک یہودی لڑکی کی

داستان بیان ہوئی ہے جو ایک سکھ نوجوان ترلوچن سے ذہنی اور جسمانی قربت رکھنے کے باوجود شادی سے انکار کرتی ہے لیکن شہر میں فرقہ وارانہ فساد کے ماحول میں اپنے عاشق ترلوچن کی دوسری محبوبہ کو فسادیوں سے بچانے میں اپنی جان گنوا دیتی ہے۔ منٹو کو ایسے کردار بہت پسند ہیں جو دنیا کی نظروں میں ناپسندیدہ ہوں لیکن حقیقت میں یہ کردار بے لوث محبت، انسانی ہمدردی اور جاں نثاری کی بڑی مثال ہوتے ہیں۔ اس کہانی میں موذیل کی قربانی اس کی بڑی مثال ہے۔ اس کہانی کو منٹو نے mock-heroic اسٹائل میں Tale Pattern (حکایت) پر لکھا ہے۔ اس پیٹرن میں لکھی گئی کہانی کا آغاز Casual انداز میں ہوتا ہے۔ پھر چھوٹے چھوٹے دو چار پانچ واقعے events یا Episodes پیش آتے ہیں جو کردار کی خصوصیت کی تعمیر کرتے ہیں اور پھر انجام آتا ہے جو یقیناً چونکانے والا اور غیر متوقع ہوتا ہے۔ موذیل میں Mock heroic اسٹائل کا انداز دیکھئے:

''جس دن اس نے اڈوانی چیمبرز میں اپنے ایک عیسائی دوست کی معرفت دوسرے مالے پر فلیٹ لیا، اسی دن اس کی مڈبھیڑ موذیل سے ہوئی جو پہلی نظر میں دیکھنے پر اسے خوفناک طور پر دیوانی معلوم ہوتی تھی۔ کٹے ہوئے بھورے بال اس کے سر پر پریشان تھے۔ بے حد پریشان۔ ہونٹوں پر لپ اسٹک یوں جمی تھی جیسے گاڑھا خون، اور وہ بھی جگہ جگہ سے چٹخی ہوئی تھی۔ ڈھیلا ڈھالا لمبا چغہ پہنے تھی جس کے کھلے گریبان سے اس کی نیل پڑی بڑی بڑی چھاتیاں تین چوتھائی کے قریب نظر آرہی تھیں۔ بانہیں جو کہ ننگی تھیں مہین مہین بالوں سے اٹی ہوئی تھیں جیسے وہ ابھی ابھی کسی سیلون سے بال کٹوا کے آئی ہے اور ان کی ننھی ننھی ہوائیاں ان پر جم گئی ہیں، ہونٹ اتنے موٹے نہیں تھے۔ مگر گہرے عنابی رنگ کی لپ اسٹک کچھ اس انداز سے لگائی تھی کہ وہ موٹے اور بھینسے کے گوشت کے ٹکڑے معلوم ہوتے تھے۔''

موذیل کا انجام کچھ اس طرح ہے:

''ترلوچن واپس آگیا۔ اس نے آنکھوں ہی آنکھوں میں موذیل کو بتا دیا کہ کرپال کور جا چکی ہے۔ موذیل نے اطمینان کا سانس لیا۔ لیکن ایسا کرنے سے بہت سا خون اس کے منہہ سے بہہ نکلا ''او ڈیم اٹ'' یہ کہہ کر اس نے اپنی مہین مہین بالوں سے اٹی ہوئی کلائی سے اپنا منہ پوچھا اور ترلوچن سے مخاطب ہوئی ''آل رائٹ ڈارلنگ...... بائی بائی ...... موذیل نے اپنے بدن پر سے ترلوچن کی پگڑی

ہٹائی۔'' لے جاؤ اس کو۔ اپنے اس مذہب کو۔'' اور اس کا بازو اس کی مضبوط
چھاتیوں پر بے حس ہو کر گر پڑا۔''

اس تکنیک میں منٹو نے ممی، ممد بھائی اور نیا قانون جیسی کہانیاں لکھیں۔ Mock-heroic کے اسٹائل سے الگ ہو کر کہانی 'کھول دو' ہے۔ یہ کہانی تقسیم ہند کے دوران تبادلہ آبادی کا ایک ایسا سانحہ ہے جس میں سکینہ کی عصمت اس کے ہم مذہب رضا کاروں کے ہاتھوں بار بار تار کی جاتی ہے۔ اسے نیم بیہوشی کے عالم میں ڈاکٹر کے پاس لایا جاتا ہے تو پھر:

''ڈاکٹر نے اسٹریچر پر پڑی ہوئی لاش کی طرف دیکھا پھر لاش کی نبض ٹٹولی اور اس سے کہا'' کھڑکی کھول دو''......

مردہ جسم میں جنبش ہوئی---- بے جان ہاتھوں نے ازار بند کھولا---اور شلوار نیچے سرکا دی---- بوڑھا سراج الدین خوشی سے چلایا۔''زندہ ہے...... میری بیٹی زندہ ہے......'' ڈاکٹر سر سے پیر تک پسینے میں غرق ہو گیا۔''

یہاں کہانی کا انٹی کلائمکس منٹو کی فن کاری کی دلیل ہے۔ ایک ایسا انجام جو قاری کی رگوں میں خون منجمد کر دیتا ہے۔ مجھے نہیں معلوم کہ یہی کہانی کا فطری انجام ہو سکتا ہے لیکن ایک ایسا انجام جو قاری کے اندر خوف اور سناٹے کے احساس سے کہیں آگے جا کر نفرت کا جذبہ پیدا کرے، ایک معلم اخلاق یا سیاسی مقرر کے لیے تو درست ہو سکتا ہے کہانی کار کے لیے نہیں کہ اس کا اصل مقصد قاری کے تخیل کو دیر تک متاثر کرنا ہونا چاہیے۔

کہانی نطفہ کا انجام بھی کچھ اسی قدر بھیانک ہے۔ طوائف بیوی کے بطن سے پیدا بیٹی کی آئندہ قسمت کا فیصلہ بیوی کو طلاق دے کر کچھ اس طرح کرتا ہے:

''تمہارا اصل مقام یہ گھر نہیں —ہیرا منڈی ہے— جاؤ اس لڑکی کو اپنے ساتھ لے جاؤ— اس کو شریف بنا کر میں تم لوگوں کے کاروبار کے ساتھ ظلم کرنا نہیں چاہتا— میں خود کاروباری آدمی ہوں— یہ نکتے اچھی طرح سمجھتا ہوں--- جاؤ خدا میرے اس نطفے کے بھاگ اچھے کرے— لیکن دیکھو اسے نصیحت دیتی رہنا کہ کسی سے شادی کی غلطی کبھی نہ کرے-- یہ غلط چیز ہے۔''

لیکن کہانی کا انجام اس سے آگے ہے:

''معلوم نہیں جو کچھ بیان کیا ہے۔ صادق کے متعلق زیادہ ہے، یا خان کے

متعلق--- بہر حال مجھے یہ دونوں اسی صف کے آدمی معلوم ہوتے ہیں جس میں آپ
کا باپو گوپی ناتھ موجود ہے---- اور اس دنیا میں جہاں صوبہ بدر اور شہر بدر کیا جا سکتا
ہو، ایسے آدمی ضرور موجود ہونے چاہئیں جن کو سوسائٹی اپنے اور اپنے بنائے قوانین
کے منہ پر طمانچے کے طور پر کبھی مار سکے۔''

یہ حصہ واقعہ کا انجام تو نہیں ہے لیکن کہانی کا یہ ایک فطری انجام ہے۔ جس کی فضا کہانی کے شروع میں تیار کر دی گئی ہے۔ اس کہانی کا آغاز اور انجام اور بہت سے بیچ کے ٹکڑے میٹا فکشن کی بحث کا آغاز ہو سکتے ہیں اور ساتھ ہی حقیقت نگاری کے Dilema کو بھی زیر بحث لایا جا سکتا ہے لیکن یہ ہماری بحث سے سرِ دست پرے ہے۔

اس کہانی کے متعلق یہ بات کہی جا سکتی ہے کہ اس میں صادق کا آخری فیصلہ اطمینان بخش نہیں ہے۔ یہ کہانی کی منطق سے میل نہیں کھاتا۔ یہ ایک ناممکن تھیم ہے۔ جس میں اخلاقیات کی حدیں ٹوٹ گئی ہیں۔ منٹو نے کہانی اللہ دتہ، میں بھی حد توڑی ہے۔ اگر ان کہانیوں کا مقصد سماج کے منہ پر طمانچہ مارنا ہے تو پھر طمانچے سے پہلے فضا نہیں بنائی گئی۔ یہ محض shocking انجام ہے۔ جس کا مقصد سنسنی خیزی ہے۔ انجام میں سماج کا ذکر جس نوعیت سے ہوا ہے اس کے معنی یہ ہوئے کہ کہانی اس قاری کے لیے نہیں لکھی گئی ہے جو خود تنہا ہے اور اپنے شدید تنہائی کے لمحوں میں ایک ایسے کردار سے مل رہا ہے۔ جس کا مقدر اسی کی طرح تنہائی ہے۔ اس کے برخلاف منٹو کی دو کہانیوں 'ہتک' اور 'ٹوبہ ٹیک سنگھ' کا ذکر کیا جا سکتا ہے۔

ٹوبہ ٹیک سنگھ کا موضوع بھی تقسیم کا اجتماعی مسئلہ ہے لیکن طنز اور مزاح کے آمیزش سے جس طرح موضوع کی مضحکہ خیزی اجاگر ہوتی ہے وہ اپنی مثال آپ ہے اور پھر کہانی کا یہ انجام سورج نکلنے سے پہلے ساکت و صامت بشن سنگھ کے حلق سے ایک فلک شگاف چیخ نکلی--- ادھر ادھر سے کئی افسر دوڑے آئے اور دیکھا کہ وہ آدمی جو پندرہ برس تک دن رات اپنی ٹانگوں پر کھڑا رہا تھا اوندھے مونہہ لیٹا ہے۔ ادھر خار دار تاروں کے پیچھے ہندوستان تھا۔ ادھر ویسے ہی تاروں کے پیچھے پاکستان۔ درمیان میں زمین کے اس ٹکڑے پر جس کا کوئی نام نہیں تھا۔ ٹوبہ ٹیک سنگھ پڑا تھا۔

قاری کو ایک ایسے سنسان آباد جہان میں چھوڑ آتا ہے جہاں وہ خود کو بے بس اور تنہا محسوس کرتا ہے۔
ہتک کی سوگندھی اپنی فریب خوردہ شخصیت کی کینچلی نکال کر جس طرح تنہائی کو گلے لگاتی ہے:

''اس نے اپنے چاروں طرف ایک ہولناک سناٹا دیکھا۔ ایسا سناٹا جو اس نے پہلے
کبھی نہ دیکھا تھا--- اسے ایسا لگا کہ ہر شے خالی ہے--- جیسے مسافروں سے لدی

ہوئی ریل گاڑی سب اسٹیشنوں پر مسافر اتار کر اب لوہے کے شیڈ میں بالکل اکیلی کھڑی ہے---

یہ خلا جو اچانک سوگندھی کے اندر پیدا ہو گیا تھا۔ اسے بہت تکلیف دے رہا تھا۔ اس نے کافی دیر تک اس خلا کو بھرنے کی کوشش کی مگر بے سود۔ وہ ایک ہی وقت میں بے شمار خیالات اپنے دماغ میں ٹھونستی تھی مگر بالکل چھلنی کا سا حساب لگا۔ ادھر دماغ کو پر کرتی تھی ادھر وہ خالی ہو جاتا تھا۔

بہت دیر تک وہ بید کی کرسی پر بیٹھی رہی۔ سوچ بچار کے بعد بھی جب اسے اپنا دل پرچانے کا کوئی طریقہ نہ ملا تو اس نے اپنے خارش زدہ کتے کو گود میں اٹھایا اور ساگوان کے چوڑے پلنگ پر اسے پہلو میں لٹا کر سوگئی۔''

یہ انجام کہانی کی بنت میں اس طرح پیوست ہے کہ اسے واقعہ یا واقعات سے الگ کر کے دیکھا نہیں جا سکتا۔ مزید یہ انجام چیخوف کی کہانی Misery کی یاد دلاتا ہے کہ جب cab ڈرائیور اپنے بیٹے کی موت کے غم کو اپنے cab کے دولت مند مسافروں سے بیان کرنا چاہتا ہے تو ان کے پاس سننے کے لیے وقت نہیں ہوتا۔ وہ بالآخر اصطبل میں جا کر اپنے گھوڑے کو سناتا ہے۔ منٹو کی کہانی میں کتے نے گھوڑے کی جگہ لے لی ہے۔ انسانی تنہائی کا یہ بیان حیرت انگیز ہے اس لیے یہ کہانی میرے نزدیک منٹو کی سب سے بڑی کہانی ہے۔

یہاں منٹو کی ایک اور کہانی 'بابو گوپی ناتھ' کا تذکرہ ضروری سمجھتا ہوں۔ فکشن، تنقید نے اس کہانی کو منٹو کی فنکاری کا اعلیٰ نمونہ قرار دیا ہے۔ اس کی وجہ موضوع کا اہم ہونا ہے کہ منٹو نے ایک مثبت کردار تخلیق کیا اور بقول ممتاز شیریں بابو گوپی ناتھ:

''مروجہ اخلاقی قدروں کی رو سے چھٹا ہوا بدمعاش ہے، عیاش اور رند خانہ خراب۔ لیکن اس بدی کے خول میں ایک نیک باطن ہے،...... بابو گوپی ناتھ کے ساتھ ہم اس موڑ پر آگئے ہیں جہاں سے منٹو کا انسان کا تصور بدلا ہے......''

(اردو افسانہ روایت اور مسائل، ص ۲۱۰،۱۱)

گویا ہم بابو گوپی ناتھ کے بھیس میں ایک منفرد اور انوکھے کردار سے ملتے ہیں۔ منٹو اس کردار کے لیے یقیناً مبارکباد کے مستحق ہیں لیکن یہ سوال اہم ہے کہ کیا بابو گوپی ناتھ ایک بڑا افسانہ ہے؟ بار بار کی قرأت کے باوجود مجھے یہ سپاٹ افسانہ لگا جو افسانہ کم واقعہ زیادہ ہے۔ انوکھا اس لیے ہے کہ بابو گوپی ناتھ

طوائف زینت کو خلاف توقع rehabitate کرنے لاہور سے بمبئی لاتا ہے۔ لیکن اس سے بہتر کیا بات ہو سکتی ہے کہ انجام کار زینت کی شادی ہو جاتی ہے اور بابو گوپی ناتھ کو اپنے مقصد میں بلا کسی اڑچن کامیابی مل جاتی ہے۔ لیکن بابو گوپی ناتھ کو جان بوجھ کر فریب کھانے والا بھی دکھلانا ہے اس لیے کچھ ایسے کردار بھی کہانی میں ہیں جو اس کی اس کمزوری سے فائدہ اٹھاتے ہیں۔

بابو گوپی ناتھ یقیناً ایک انوکھا کردار ہے اور اس کی کردار سازی بہتر انداز میں کی گئی ہے لیکن کردار سازی ناول کی صنف کا حصہ ہے یا پھر خاکہ نگاری کا۔ بڑا کہانی کار ایک ایسا ڈرامائی آرٹ تخلیق کرتا ہے جس کے انجام تک ہم پہنچ کر عام انسان کی تنہائی کا گہرا شعور حاصل کرتے ہیں۔ یہ بات اس کہانی میں ناپید ہے۔ آغاز سے انجام تک اس کہانی میں کسی طرح ذہنی کشمکش، کسی انداز کا تصادم (سماجی یا ذاتی) غرض کسی طرح کی ڈرامائیت نہیں ہے۔

لیکن یہ کردار منٹو کے لیے کتنا اہم رہا ہوگا اس کا اندازہ کہانی 'نطفہ' کے آغاز اور انجام کی چند سطروں سے لگایا جا سکتا ہے۔

> ''معلوم نہیں بابو گوپی ناتھ کی شخصیت ایسی ہی تھی جیسی آپ نے افسانے میں پیش کی ہے یا محض آپ کے دماغ کی پیداوار ہے ....الخ
>
> میں افسانہ نگار نہیں--- معلوم نہیں بابو گوپی ناتھ کے حالات آپ نے من و عن بیان کیے ہیں یا ان میں کچھ ردو بدل کیا ہے--- بہر حال جو کچھ بھی ہے، بہت خوب ہے اور جو کچھ اس افسانے میں ہے، اگر اس کے مطابق بابو گوپی ناتھ نہیں چلا تو لعنت ہے اس پر--- اور اگر وہ ایسا ہی تھا جیسا کہ افسانے میں ہے تو اس پر خدا کی رحمت ہو۔ یقین مانیے ایسے لوگ پرستش کے قابل ہوتے ہیں۔''

اور اب انجام

> ''معلوم نہیں جو کچھ میں نے بیان کیا ہے، صادق کے متعلق زیادہ ہے یا خان کے متعلق--- بہر حال مجھے یہ دونوں اسی صف کے معلوم ہوتے ہیں جس میں آپ کا بابو گوپی ناتھ موجود ہے--- اور اس دنیا میں جہاں صوبہ بدر اور شہر بدر کیا جا سکتا ہو ایسے آدمی ضرور، موجود ہونے چاہئیں جن کو سوسائٹی اپنے اور اپنے بنائے قوانین کے منہ پر طمانچے کے طور پر کبھی مار سکے۔''

یہاں منٹو ایک Moralist (اخلاق پرست) کی حیثیت سے سامنے آتے ہیں۔ وہ طوائفوں کے ہمدرد

ہیں اور انہیں سماج میں باعزت مقام دلوانا چاہتے ہیں۔ اپنے ایک مضمون 'عصمت فروشی' میں انھوں نے اس پیشہ کو عام انسانی پیشوں کی طرح برتنے کی پرزور وکالت کی ہے۔ اور غالباً اسی لیے منٹو نے یہ دونوں کہانیاں لکھیں۔ اس سے منٹو Social activist کا درجہ یقیناً پائیں گے لیکن بابو گوپی ناتھ کا پورا عمل منفرد اور انوکھے پن کے باوجود منطقی نہیں۔ یہ تو ایسا ہی ہوا جیسا کہ موپاساں نے مادام فی فی کے ساتھ کیا کہ ایک محبِ وطن نے فی فی کے جذبہ حب الوطنی سے متاثر ہو کر اس سے شادی کر لی۔ اگر اس کہانی کو چیخوف نے لکھا ہوتا تو طوائف اور بابو گوپی ناتھ دونوں انجام کار تنہائی کا شکار ہوتے اور عوام بابو گوپی ناتھ کے مشن میں کوئی دلچسپی نہیں لیتی۔ ہوا یوں کہ منٹو کو اپنے عہد کی حقیقت سے مربوط ہو کر تھیم تلاش کرنے کی فرصت کم تھی۔ وہ اپنے عہد کے سماجی مسائل سے واقف تھے۔ انھوں نے موپاساں اور گورکی کی طرح ایک خاص نچلے طبقے کو جس سے وہ گہرائی سے واقف تھے، بطور موضوع منتخب کیا۔ یہ وہ لوگ تھے جو ہمیشہ سے معاشرے میں حاشیے پر تھے۔ چیخوف کے دائرے میں ڈاکٹر، کلرک اور ٹیچر بھی آتے تھے۔ منٹو اپنے کرداروں کے ذریعہ کسی خاص تھیم کو پیش کرنے کے بجائے انوکھے واقعات کا سہارا لے کر کردار سازی میں لگ گئے۔ نتیجے میں ایسی انگنت کہانیاں وجود میں آئیں جو محض واقعہ anecdote ہیں بڑی یا اچھی کہانی نہیں ایسی کہانی جو کردار اور قاری دونوں کے تنہالمحوں کی چیخ بن جائیں ایسی کہانیاں قسمت یا صورتِ حال کے الٹ پھیر سے نہیں بلکہ چیخوف اور دوسرے بڑے کہانی کاروں کی طرح تقابل اور موازنے سے پیدا ہوتی ہیں۔ اور جہاں کردار محسوس کرنے لگتا ہے کہ اس کا معاشرے سے کمیونی کیشن ختم ہو چکا ہے اور وہ اس ازلی تنہائی کا حصہ ہے جسے پاسکل نے ان لفظوں میں دہرایا تھا:

"The eternal silence of the unlimited spaces frightens me."

اس لامحدود خلا کا ابدی سناٹا مجھے ڈراتا ہے۔"

معین الدین جینا بڑے

مصنف، راوی اور کردار کی تثلیث

منٹو کی رحلت کو اس سال ستاون برس پورے ہو رہے ہیں۔ یہ ستاون برس تین نسلوں کے افسانہ نگاروں کی فن کارانہ فتوحات و اکتسابات کے شاہد و امین ہیں۔ ان ستاون برسوں میں فتوحات و اکتسابات کے پہلو بہ پہلو کیا کچھ نہیں ہوا۔ کہانی کو معمہ بنایا گیا۔ اس نے معمہ بننے سے انکار کر دیا تو معموں کو کہانی کا نام دیا گیا۔ پھر یہ کوشش کی گئی کہ یہ نامراد معمہ نہیں بنتی نہ سہی، انشائیہ ہی بننے پر راضی ہو جائے۔ وہ بھی ایسی ڈھیٹ نکلی کہ اس کی نا نا ہی رہی۔ ہاں کہہ کر نہیں دیا اس نے۔ اس کے اس اڑیل پنے کی وجہ سے مجبوراً انشائیوں کو بھی کہانی کا نام دینا پڑا۔ اس دوران انشائیوں اور معموں پر جو گزری، غریب قاری بے چارہ کہیں کا نہیں رہا۔ اس نے بوکھلا کر کچھ کہنے کی کوشش کی تو اسے ڈپٹ کر ڈانٹ باہر کر دیا گیا کہ یہ کندۂ ناتراش گلشن نندہ اور دت بھارتی ہی کے لائق ہے۔

ادب عالیہ کو یاروں نے اس بلندی پر پہنچا دیا تھا جہاں قاری تو قاری، ادب کا بھی گزر ممکن نہیں تھا۔ متشاعر نما، کہانی بازوں نے وہ دند مچائی کہ توبہ بھلی۔ ان کے ہاتھ نسخہ ہی کچھ ایسا لگ گیا تھا کہ وہ چاہتے بھی تو نچلا بیٹھنا ان کے لیے ممکن نہ تھا۔ ایک مجبوری اور بھی تھی۔ قاری سے بیر لے کر انھوں نے اپنی عافیت اور عاقبت دونوں خراب کر لی تھی اور اب وہ خود اپنے اختیار میں نہ تھے۔ آپے میں تو وہ کبھی تھے ہی نہیں۔ ہاں نقاد و مدیر کے اشاروں کے پابند ہو گئے تھے۔ ہمہ وقت ایک ہی وظیفہ ان کے وردِ زبان رہتا تھا:

ہو حق ہو حق
نقاد و مدیر بس
باقی سب ہوس
ہو حق ہو حق

منٹو ہوتے تو کہانی کی یہ گت نہ بنتی۔ وہ یوں رگیدی نہ جاتی۔ ابھی کل وہ مجھے بتا رہی تھی کہ اس دوران اس نے منٹو کو کتنا یاد کیا۔ جب کبھی اس پر پیغمبری وقت پڑتا ہے وہ منٹو کو یاد کر لیتی ہے۔ اس کی یاد کے سہارے وہ سب کچھ برداشت کر لیتی ہے۔ وجہ! اجہ اس کی زبانی سنیے۔ وہ کہہ رہی تھی:

''منٹو اکیلا تھا جو کبھی کبھار میری انگلی تھام کر مجھے اپنے ساتھ جیون نگری کی سیر کرالاتا تھا۔ ورنہ تو ہر کسی نے ہر بار یہی کہا کہ مجھے راوی کے حوالے کر دیا کہ جاؤ ان کے ساتھ یہ سیر کرالائیں گے۔ اور سنو ان کا ہاتھ چھوڑ کر ادھر ادھر من مانی کرتی نہ پھرنا ورنہ کھو جاؤ گی اور اگر کھو گئیں تو میں کیا خود بھی اپنے آپ کو ڈھونڈ نہ پاؤ گی۔ راوی کے حوالے کرنے والوں کو میں خوب جانتی ہوں۔ دھیان میری طرف، نظر راوی پر اور باتیں کریں گے جیون نگری کی۔ منٹو کا تو یہ تھا کہ راوی کو دے دی چھٹی۔ اب ہم میں اور جیون نگری۔ بیچ میں راوی حائل ہے نہ چناب۔''

اس نے تو مجھے جناب کہہ کر قافیہ تک ملا دیا اور میں حیران کھڑا اسے دیکھتا رہ گیا۔ میری حیرانی پر وہ کھلکھلا کر ہنستی رہی۔ بات تو اس نے صحیح کہی تھی۔ چوکس کھری بات!

سوال یہ ہے کہ جن کہانیوں میں منٹو بحیثیت کردار موجود ہے کیا ان کا راوی بھی منٹو ہے؟ شاید ہے بھی۔ اور اگر ہے تو راوی کو کردار بننے کی ضرورت کیوں پیش آئی۔ کیا اس سے پہلے بھی فکشن میں کبھی ایسا ہوا ہے؟ آخر یہ فنی تدبیر گری تخلیق کے کس رمز کی غماز ہے؟

کردار کے راوی بننے اور راوی کے کردار بننے میں فرق ہے۔ باغ و بہار کے چار درویش راوی کے کردار بننے کی مثال ہیں۔ منٹو کے یہاں بابو گوپی ناتھ، ممد بھائی اور ممی جیسی کہانیوں میں کردار کے راوی بننے کی مثالیں پائی جاتی ہیں۔ یہ فرق اصلاً باغ و بہار اور منٹو کے بیانیہ کی اساس کا فرق ہے۔

تخئیل اساس بیانیہ کی حامل باغ و بہار کے درویش کردار بنے بغیر، باری باری ناممکن الوقوع واقعات کی روداد بیان کرتے تو ان کی رودادیں افسانوی اعتبار حاصل نہ کر پاتیں۔ وہ افسانوی اعتبار جسے تنقید کی زبان میں فنی صداقت کہا جاتا ہے۔ فنی صداقت سے عاری فن پارہ اپنا قاری نہیں پیدا کر پاتا ہے۔ افسانوی اعتبار سے عاری روداد پر سامع کان نہیں دھرتا۔ جگ بیتی کو تمثیل میں ڈھال کر افسانوی اعتبار عطا کرنے کی خاطر روداد کو آپ بیتی کے موڈ (Mode) میں بیان کرنے کی فنی تدبیر گری واقعی داد کے قابل ہے۔

تمثیل میں ڈھلنے کے بعد جگ بیتی ناممکن الوقوع معلوم ہوتی ہے اور ہم جانتے ہیں کہ

Plausibility فکشن کی بنیادی ضرورت یا شرط کی حیثیت رکھتی ہے۔ اس جھوٹی معلوم ہونے والی نا ممکن الوقوع روداد کو سچ کا اعتبار عطا کرنے کے لیے داستان کا راوی سننے والے سے کہتا ہے کہ یہ سب مجھ پر بیتی ہے۔ میں کانوں سنی یا آنکھوں دیکھی نہیں، خود پر جو بیتی ہے وہ سنا رہا ہوں۔

چاروں درویش زندگی کا سفر پورا کر چکے ہیں اور قبرستان میں یکجا ہوئے ہیں۔ گویا محاورۃً ہی نہیں واقعتاً قبر میں پاؤں لٹکائے بیٹھے ہیں۔ اس عمر اور ایسی حالت اور ایسی جگہ آدمی جھوٹ نہیں بولتا۔ چاروں الگ الگ سمتوں سے آئے ہیں گویا چاروں کھونٹ کور ہو چکے۔ ساری دنیا اور چار عناصر کی یکجائی سے وجود پذیر ہونے والی پوری زندگی کا احاطہ کر لیا گیا ہے۔ اب اس دنیا اور اس زندگی کے بارے میں ان کی باتیں کان دھر کر اور دھیان لگا کر سنی جائیں گی۔ درویش کا اعتبار اور استناد یوں ہی نہیں قائم ہو جاتا۔

باغ و بہار کے تخئیل اساس بیانیہ کے علی الرغم بابو گوپی ناتھ، ممد بھائی اور ممی جیسی کہانیوں کی جڑیں حقیقت نگاری کی جدید روایت میں پیوست ہیں۔ ان کہانیوں میں صرف یہ تخئیل کی آزمائش آٹے میں نمک برابر ہے بلکہ کردار خود راوی ہے اور جو کردار راوی کے فرائض انجام دے رہا ہے وہ افسانے کا مصنف بھی ہے۔

ایک ذات میں تین شخصیتوں کی یکجائی منفرد افسانوی صورت حال کو جنم دیتی ہے۔ ایک منٹو کے یہ تین روپ ہیں۔ کرافٹ کی سطح پر ان میں سے ہر ایک کی اپنی الگ اہمیت اور حیثیت ہے۔

منٹو کی زندگی میں بابو گوپی ناتھ، ممد بھائی اور ممی جیسے کرداروں کی حامل شخصیتوں کے آ کر چلے جانے کے بعد زندگی منٹو کے لیے پہلی سی نہیں رہتی۔ باطن کے اس انقلاب سے گزرنے کے بعد مصنف منٹو کہانیوں میں ان کی روداد قلم بند کر رہا ہے۔ واضح رہے کہ روداد کے راوی منٹو کا باطن انقلاب نا آشنا ہے۔ اور یہ بھی کہ یہ انقلاب نا آشنا روداد کا راوی اسی روداد کا ایک کردار بھی ہے، ہر چند کہ یہ کردار روداد کے حاشیے ہی پر جگہ پاتا ہے لیکن روداد سے اس کی وابستگی بڑی genuin ہے۔

بابو گوپی ناتھ میں بھی روداد کے راوی منٹو کا باطن انقلاب نا آشنا ہے۔ اسے اپنی سفید پوشی کا احساس بھی ہے اور پاس بھی۔ وہ اسی روداد سے وابستہ ہے اس میں جزو لاینفک کی حیثیت سے شریک نہیں۔ زینت اسے بھائی جان بلاتی ہے لیکن منٹو کے رویے سے کہیں یہ ظاہر نہیں ہوتا کہ اسے زینت کے خواہرانہ وجود و جذبات کا کچھ خاص پاس بھی ہے۔ اگر منٹو کو واقعی زینت سے جذباتی تعلق ہوتا یا اسے اس تعلق کا پاس ہوتا جو زینت کے طرز تخاطب، میں پایا جاتا ہے، تو وہ دلہن بنی زینت کے کمرے میں

مسہری پر بچھے پھولوں کو دیکھ کر یہ نہ کہتا کہ یہ کیا مسخرہ پن ہے، بلکہ منٹو کو تو اس موقع پر بے اختیار ہنسی آجاتی ہے۔ زینت کا ماضی جیسا بھی رہا ہو، دلہن پھر دلہن ہوتی ہے۔ یہ منٹو کی سفید پوش اخلاقیات کا زعم ہے کہ وہ ایک دلہن کے جذبات کے احترام کو بالائے طاق رکھ کر اپنی برتری کے احساس کی بھونڈی نمائش کا موقع ہاتھ سے جانے نہیں دیتا۔

افسانے کی پوری فضا اور اس کی لفظیات پر منٹو کی سفید پوش بابو صاحبیت چھائی ہوئی ہے۔ عبدالرحیم سینڈو ہو یا بابو گوپی ناتھ دونوں منٹو کے ساتھ صاحب کا لاحقہ لگائے بغیر اسے مخاطب نہیں کرتے۔ اور بابو صاحب بھی یہ نوٹ کرنے سے نہیں چوکتے کہ ان کی شان میں سینڈو کی خوشامدانہ لفاظی اور مبالغہ آمیز تعریف پر مبنی تعارف سے ناٹے قد کا بابو گوپی ناتھ مرعوب نظر آرہا ہے۔ اس مرعوب نظر آنے والے ناٹے قد کے یوں ہی سے آدمی کو اگر ہمارے بابو صاحب پہلی ہی ملاقات میں چغد قرار دے لیتے ہیں تو ان کے حسابوں انھوں نے کوئی غلطی نہیں کی ہے۔ یہ اور بات ہے کہ چغد معلوم ہونے والا یہ حقیر سا آدمی پانچ چھ ملاقاتوں میں بابو صاحب کو سمجھاتا ہے کہ آدمی کو برتے بغیر اس کی ظاہری ہیئت کو دیکھ کر کوئی رائے قائم نہیں کرنی چاہیے۔

بابو گوپی ناتھ سرد و گرم چشیدہ، مردم شناس لیکن مردم بے زار قسم کا آدمی ہے۔ وہ ذرا کی ذرا میں آدمی کو تاڑ لیتا ہے۔ آدمی کو آزمانے کے اس کے پاس ایک نہیں کئی گر ہیں۔ منٹو کی سفید پوش صاحبیت کے منصب کو وہ پہلے تو بے حد لطیف پیرایے میں اس وقت آزماتا ہے جب وہ بڑی معصومیت سے زینت کے بارے میں منٹو کا خیال پوچھتا ہے۔ منٹو کی سفید پوشی بڑا نیک خیال ہے کہہ کر کنّی کاٹ جاتی ہے۔ منٹو دوسری اور آخری آزمائش سے بھی کامیاب گزر جاتا ہے۔ اب کی بار تیز نشے کی حالت میں جذبات سے مغلوب ہوکر بابو گوپی ناتھ منٹو کو روپوں کے نوٹ دینے کی کوشش کرتا ہے تو منٹو سب نوٹ اس کے ہاتھ سے لے کر واپس اس کی جیب میں ٹھونس دیتا ہے۔ اس پر بابو گوپی ناتھ کو اس کی سفید پوشی کے باوصف اپنا سا لگتا ہے اور وہ خود کو اس پر آشکار کرتا ہے تو منٹو یہ کہنے پر مجبور ہو جاتا ہے کہ میرا یہ خیال کہ وہ پرلے درجے کا چغد ہے غلط ثابت ہوا۔

منٹو کے اس غلط خیال کی بابو گوپی ناتھ کی زندگی میں کوئی خاص اہمیت یا معنویت نہ تھی تاہم یہ خیال بعد میں اس کا غلط ثابت ہونا یہ دونوں باتیں زینت کے جذبات منٹو کے کردار اور افسانے کے کہانی پن پر اثر انداز ہوتی ہیں۔

اس خیال کے غلط ثابت ہونے کے احساس کو افسانے کے متن میں موجود منٹو کوئی خاص اہمیت

نہیں دیتا۔ اگر یہ احساس اس کے باطن میں سرایت کر جاتا تو وہ اپنی سفید پوش اخلاقیات کے حصار سے باہر نکل آتا، زندگی کی معصومیت کا جشن منانے میں بابو گوپی ناتھ کا ہاتھ بٹاتا اور اس کے ساتھ زینت کے سر پر ہاتھ رکھ کر اسے دعا بھی دیتا۔ یہ اور بات ہے کہ افسانے میں یہ باتیں اس طرح ہو جاتیں تو پھر کہانی نہ بن پاتی۔ کہانی متن میں موجود راوی اور کردار منٹو نہیں بنا رہے ہیں۔ یہ کام مصنف منٹو کا ہے۔ اس لیے متن میں موجود منٹو جب دعویٰ کرتا ہے کہ پانچ چھ ملاقاتوں کے بعد مجھے بابو گوپی ناتھ کی صحیح شخصیت کا علم ہوا تو ہم زاد اور ہم نام ہونے کا فائدہ اٹھاتے ہوئے مصنف چپکے سے متن میں در آتا ہے اور راوی کے دعوے پر اس قدغن کا اضافہ کر جاتا ہے کہ پوری طرح تو خیر انسان کسی کو بھی نہیں جان سکتا۔

جے رارڈ جے نیٹ کے مطابق Story precedes narration یعنی کہانی مقدم ہے اور بیانیہ مؤخر۔ متن جب یہ کہتا ہے کہ سینڈو نے اپنے مخصوص انداز میں بہ آواز بلند مجھے آداب کہا، تو اس سے ہی ظاہر ہوتا ہے کہ یہ عمل ہو چکا ہے اور اب اسے بیان کیا جا رہا ہے۔ اس عمل کے بیان سے اس کا میکانکی بیان مراد نہیں لیا جاتا۔ اس عمل کا بیان دراصل اس عمل کی اس معنویت کو ضبط تحریر میں لانے کا عمل ہے جس سے مصنف کی ذات کو سروکار ہے۔ بیان کرنے کے عمل میں اس وجہ سے کچھ چیزیں چھوڑ دی جاتی ہیں تو کچھ چھوٹ جاتی ہیں۔ فریب داستان کے لیے ایک آدھ بات کا اضافہ بھی کیا جاتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ متن میں موجود راوی کا تناظر یعنی Perspective محدود ہوتا ہے۔ یہ محدود تناظر اور اس کا بدلتا ہوا فوکس بیانیہ کی مختلف سطحوں پر مصنف کی منشاء یا اس کی فکر کا پابند ہوتا ہے۔ بیانیہ، مصنف کی ذات پر منکشف ہونے والی معنویت کو متن کے روپ میں خلق کرنے کا عمل ہے۔

بابو گوپی ناتھ، ممد بھائی اور ممی جیسی کہانیوں میں متن میں موجود منٹو کی شخصیت کے دونوں روپ یعنی راوی اور کردار دونوں انقلاب آشنا باطن کی عطا کردہ زندگی کی بصیرت کے حامل مصنف کے ارادے اور عمل کے پابند ہیں۔

شافع قدوائی

نیشن بطور بیانیہ اور منٹو کا افسانوی متن

نئے ادبی نظریات کی شہرہ آفاق مشرق نژاد ''تثلیث یعنی گائتری چکر ورتی، اسپواک، ایڈورڈ سعید اور ہومی بھابھا نے مختلف ادبی متون کے تجزیے میں اس بنیادی نکتہ کو پیش نگاہ رکھا ہے کہ کوئی مقبول عام مذہبی، ثقافتی، نسلی،، لسانی اور سیاسی نظریہ کس طرح بنیادی انسانی حقوق کی نفی کر کے کیسے ایک غیر فطری متجانس معاشرہ کے تصور کی آبیاری کرتا ہے اور کیسے مذہب اور وطن کے نام پر ایک ایسی کائنات کی تشکیل کرتا ہے جو اطاعت، اتباع، میکانیت اور تجرید سے عبارت ہوتی ہے کوئی نظریہ کس طرح غالباً سیاسی قوت کے طور پر ابھرتا ہے اور افراد کو ان کی انفرادیت سے محروم کر کے ایک ایسے آمرانہ نظام کا غلام بنا دیتا ہے جہاں وہ اپنے بنیادی تشخص سے محروم ہو کر اس کے آلہ کار بن جاتے ہیں۔ ہومی بھابھا کی مرتبہ کتاب Nation and Narration جو Routledge نے ۱۹۹۰ء میں شائع کی ہے یہ کتاب انیسویں صدی کے اوائل سے موضوع بحث بننے والے تصور ''نیشن'' کا سیاسی نظریہ سازوں یا سیاسی نظام کے تناظر میں مطالعہ کرنے کے بجائے مختلف ملکوں کے ادیبوں کی تخلیقات میں منعکس ہونے والے اس تصور کی متضاد تعبیروں کو مرکز مطالعہ بناتی ہے۔ ہومی بھابھا کے مطابق ادبی تخلیقات کے حوالے سے نیشن کے ثقافتی عرصہ کی نوعیت کا سراغ لگایا جا سکتا ہے۔ مصنف کا خیال ہے کہ نیشن ڈسکورس اصلاً دورخا ہوتا ہے اور اگر اس کے مطالعہ کا ہدف بیانیہ کو بنایا جائے جو فی نفسہٖ کثیر جہتی ہوتا ہے تو نیشن کے متضاد اور کثیر رخی ابعاد روشن ہوں گے اور اس سے نیشن کے ثقافتی حدود کو خاطر نشان کیا جا سکے گا۔ بیسویں صدی کے اوائل سے نو آبادیاتی تسلط کے خلاف مزاحمت کی لے پوری دنیا میں بہت تیز ہو گئی تھی اور آزادی اور قومیت کے تصور کو بڑی تیزی سے قبول عام حاصل ہونے لگا تھا۔ اور پوری دنیا میں استعماریت کے خلاف عوامی تحریکیں شروع ہو گئی تھیں۔ Nation State کا تصور شرمندۂ تعبیر ہونے لگا تھا اور قومیت

کے انتہا پسندانہ تصور کو ہر غم کا مداوا سمجھا جانے لگا تھا اور اس ضمن میں تشدد اور انسانی حقوق کی شعوری پامالی کو جائز ٹھہرایا جانے لگا تھا۔ سرحدوں کی از سرِ نو تنظیم یا تقسیم کو قومی آرزومندی کی تکمیل کی قابلِ قبول صورت سمجھا جانے لگا تھا۔ ایڈورڈ سعید نے اپنی کتاب Reflection on Exile میں لکھا ہے کہ بعض ملکوں مثلاً برصغیر، قبرص اور آئر لینڈ کی تقسیم امن وخوشحالی اور عوامی آرزومندیوں کی تکمیل کرنے کے بجائے جبر وتشدد اور مسلسل ناانصافی کا بنیادی سبب ثابت ہوئی ہے۔ انیسویں صدی کے وسط سے ہندوستان میں قومیت کے تصور کو فروغ حاصل ہوا جس کا نتیجہ ۱۹۴۷ء میں تقسیم کی صورت میں سامنے آیا۔ قومی مملکت کے قیام کے سلسلے میں ہندوستان کو کشت وخون کے سیلاب عظیم سے گزرنا پڑا۔ تقسیم سے قبل اور اس کے بعد نیشن اور اس سے وابستہ تصورات حکمت عملی اور محرکات کا اظہار تخلیقی سطح پر کس طرح ہوا اور قومی مملکت (Nation State) کے خوش آیند تصور کے انسان دشمن مضمرات کی فنکارانہ پیشکش ہندوستانی ادبیات کے کس ممتاز نمائندہ کے یہاں سب سے بہتر طور پر ہوا۔ ان سوالات کے جواب کے لیے منٹو کے افسانوی متن سے استنباط کرنا ضروری ہے۔ فرقہ ورانہ فسادات اور جنس کے تناظر میں منٹو کے فن کا تفصیلی جائزہ لیا جا چکا ہے اور یہ سلسلہ ہنوز جاری ہے اور ان کے متن کی سیاسی جہت جو افسانے کی بافت کی سطح پر نظر آتی ہے یا پھر اشتراکی نظام حیات سے شخصی سطح پر منٹو کی واقفیت اور باری علیگ سے ان کی قربت کی روشنی میں ان کے فن کو موضوع بحث بنایا جاتا ہے مگر یہ دیکھنے کی کوشش بہت کم کی گئی ہے کہ منٹو نے اپنے عہد کی سب سے بڑی صداقت نیشن کے غیر انسانی چہرہ کو بے نقاب کرنے کے لیے اس تصور کو پوری قوت کے ساتھ Subvert کیا اور یہ باور کرایا کہ نیشن کے قیام کا انسانی اضطراب اور اس کے بنیادی سروکاروں سے کوئی تعلق نہیں ہے اور نیشن اصلاً استحصال کا مظہر ہے۔ اور اپنے افسانوں کے مختلف کرداروں کے اعمال سے یہ باور کرایا کہ قومیت آزادی، تحمل، قوتِ برداشت انسانی حقوق کی عملی مساوات اور یکساں مواقع کی فراہمی کے عالمی اقدار سے مطابقت نہیں رکھتی اس ضمن میں سب سے بہتر مثال ان کا مشہور افسانہ ٹوبہ ٹیک سنگھ ہے اور بشن سنگھ کے بظاہر بے معنی جملے اور اس کا ایک مقام پر مسلسل ثابت قدمی سے کھڑا رہنا اور تشخص کے نام پر ہر قسم کے تشدد کو روا رکھنے کی روش کی ہولناکی جو No man's land میں بشن سنگھ کی موت پر منتج ہوتی ہے، Nation State کے قیام کے وقت ہی اس کی اخلاقی شکست کا اشاریہ بن جاتی ہے۔ Nation State کے Subversion کی اس سے بہتر تمثیل ہندوستان کی شاید ہی کسی دیگر زبان میں ملے۔ تقسیم وطن کی حمایت کرنے والے مذہبی احکام کی دہائی دیتے اور اسے شرعاً جائز بھی قرار دیتے تھے تاہم اس افسانہ کا ایک کردار پاگل ہے کہتا ہے کہ میں

خدا ہوں اور میں نے ٹوبہ ٹیک کہاں ہوگا یہ حکم نہیں دیا ہے یعنی زمین ایک ناقابلِ تقسیم وحدت ہے اور اس کی تقسیم کی کوشش کبھی بارآور ثابت نہیں ہوگی اور نہ اسے تائید غیبی حاصل ہوگی۔

وہ ایک پاگل تو ہندوستان اور پاکستان اور پاکستان ہندوستان کے چکر میں کچھ ایسا گرفتار ہوا کہ وہ جھاڑو دیتے وقت ایک دن درخت پر چڑھ گیا اور ٹہنی پر بیٹھ کر وہ دو گھنٹے مسلسل تقریر کرتا رہا جو پاکستان اور ہندوستان کے نازک مسئلہ پر تھی۔ سپاہیوں نے اسے اترنے کو کہا تو وہ اور اوپر چڑھ گیا ڈرایا دھمکایا گیا تو اس نے کہا ''میں ہندوستان میں رہنا چاہتا ہوں نہ پاکستان میں، میں اس درخت پر ہی رہوں گا۔

> ''.........پاگل خانہ میں ایک ایسا پاگل بھی تھا جو خود کو خدا کہتا تھا۔ اس سے جب ایک روز بشن سنگھ نے پوچھا کہ ٹوبہ ٹیک پاکستان میں ہے یا ہندوستان میں تو اس نے حسب عادت قہقہہ لگایا اور کہا کہ وہ پاکستان میں ہے نہ ہندوستان میں اس لیے کہ ہم نے ابھی تک حکم نہیں دیا ہے۔''
>
> ''.........سورج نکلنے سے ساکت و صامت بشن سنگھ کے حلق سے ایک فلک شگاف چیخ نکلی ادھر ادھر سے کئی افسر دوڑے اور دیکھا کہ وہ آدمی جو پندرہ برس تک رات دن اپنی ٹانگوں پر کھڑا ہے، اوندھے منہ لیٹا ہے ادھر خار دار تاروں کے پیچھے ہندوستان تھا ادھر ویسے ہی تار کے پیچھے پاکستان۔ درمیان میں زمین کے اس ٹکڑے پر جس کا کوئی نام نہیں تھا، ٹوبہ ٹیک سنگھ پڑا تھا۔''
>
> (ٹوبہ ٹیک سنگھ (پھندنے، ۱۹۵۴ء)

منٹو نے اپنے متعدد معروف اور غیر معروف افسانوں میں اپنے زمانے کے غالب ڈسکورس نیشن کے مختلف ابعاد روشن کیے ہیں اور ان کی وساطت سے ایک ایسا بیانیہ عرصہ Narrative space خلق کیا ہے جو نیشن کی ایک متوازی تعبیر کو بھی سامنے لاتا ہے اور یہ مسلسل باور کراتا ہے کہ اگر نیشن محض محکومی یا اطاعت کا وسیلہ بن جائے تو یہ انسانی اقدار کے عین منافی ہو جاتا ہے اور شخصی آزادی کی مسلسل بے حرمتی اور پامالی کو روا رکھا جاتا ہے قومیت بھی تعصب کی ایک شکل ہے مذہبی عصبیت کی طرح تاہم اسے ہمیشہ ایک پسندیدہ فعل تصور کیا جاتا ہے۔ قومیت کے نام پر برسر اقتدار طبقہ کے اہل کار ظلم وستم کا بازار گرم رکھتے ہیں اور اپنے ہر غیر انسانی فعل کو قومی مملکت کی بقا کا جواز ٹھہراتے ہیں۔ افسانہ انقلاب پسند میں ایک کردار کہتا ہے:

''انسانیت ایک دل ہے ہر شخص کے پہلو میں ایک ہی قسم کا دل ہے اگر تمہارے بوٹ غریب مزدوروں کے ننگے سینوں پر ٹھوکریں لگاتے ہیں اگر تم اپنے شہوانی جذبات کی بھڑکتی ہوئی آگ کسی ہم سایہ نادار لڑکی کی عصمت سے ٹھنڈی کرتے ہو اگر تمہاری غفلت سے ہزار ہا یتیم بچے گہوارہ جہالت میں پل کر جیلوں کو آباد کرتے ہیں اگر تمہارا دل کاجل کی مانند سیاہ ہے تو یہ تمہارا قصور نہیں ایوان معاشرت ہی کچھ ایسے ڈھب پر استوار کیا گیا ہے کہ اس کی ہر چھت اپنی ہم سایہ چھت کو دبائے ہوئے ہے ہر اینٹ دوسری اینٹ کو۔''

(انقلاب پسند، آتش پارے، ۱۹۳۵ء)

قومی مملکت اپنے استحکام کے لیے ایسے قوانین وضع کرتی ہے جس کا مقصد محض استحصال ہوتا ہے اور اکثر احکام اپنی اصل میں غیر انسانی ہوتے ہیں انقلاب پسند کا ایک اور اقتباس دیکھیے:

''عوام کے اخلاق قوانین سے مسخ کیے جاتے ہیں لوگوں کے زخم جرمانوں کے ناخن سے کریدے جاتے ہیں، ٹیکسوں کے ذریعے دامن غربت کترا جاتا ہے۔ تباہ شدہ ذہنیت جہالت کی تاریکی کو اور سیاہ بنا دیتی ہے ہر طرف حالتِ نزع کے سانس کی لرزاں آوازیں، عریانی، گناہ اور فریب ہے مگر دعویٰ یہ ہے کہ عوام امن کی زندگی بسر کررہے ہیں۔''

(انقلاب پسند، آتش پارے، ۱۹۵۵ء)

اس طرح کی جارحانہ قوم پرستی، جسے آج کی اصطلاح میں Jingoism کہا جاتا ہے، محکومی سے گریزاں شہریوں کو بنیادی حقوق نہ دینے کی پر زور وکالت کرتی ہے اور یہ کہا جاتا ہے کہ سماج دشمن سرگرمیوں میں ملوث افراد کسی طرح کے انسانی حقوق کے مستحق نہیں ہوتے۔ منٹو کے ایک افسانہ ایک جھوٹی کہانی کا Protoganist اس روش کے خلاف صدائے احتجاج بلند کرتا ہے اور بہ اصرار کہتا ہے کہ جرائم پیشہ افراد کو بھی حقوق فراہم کرنا عین انسانیت ہے۔ ایک جمہوری معاشرہ میں ہر شخص کو جماعت بنانے کا حق حاصل ہے اور اسے اپنے حقوق کی بازیابی کے لیے تحریک چلانے کا بھی اختیار ہے تاہم برسر اقتدار طبقہ ناپسندیدہ سرگرمیوں میں ملوث افراد کو کوئی حق دینا نہیں چاہتا۔ اس طرز عمل پر ایک کردار کا ردعمل ملاحظہ کریں:

''ہماری یونین کو صرف اس لیے نفرت و تحقیر کی نظر سے دیکھا جاتا ہے کہ یہ چوروں، اٹھائی گیروں، راہزنوں اور ڈاکوؤں کی انجمن ہے جو ان کے حقوق کے تحفظ کے

لیے قائم کی گئی ہے۔ میں آپ لوگوں کے جذبات بخوبی سمجھ سکتا ہوں مگر کیا ان لوگوں کے حقوق نہیں ہوتے یا نہیں ہو سکتے---- میں سمجھتا ہوں کہ کوئی سلیم الدماغ آدمی ایسا نہیں سوچ سکتا۔ جس طرح آپ سب سے پہلے انسان ہیں بعد میں سیٹھ صاحب ہیں، رئیس اعظم ہیں، میونسپل کمیشنر ہیں، وزیر داخلہ ہیں یا خارجہ اسی طرح وہ بھی سب سے پہلے آپ ہی کی طرح کے انسان ہیں چور، ڈاکو، اٹھائی گیرا، جیب کترا اور بلیک مارکیٹر بعد میں ہے۔ جو حقوق دوسرے انسانوں کو اس سقف نیلوفری کے نیچے مہیا ہوں وہ اسے بھی مہیا ہونے چاہئیں جن نعمتوں سے دوسرے انسان متمتع ہوتے ہیں ان سے وہ بھی مستفیض ہونے کا حق رکھتا ہے۔''

(جھوٹی کہانی، یزید ۱۹۵۱ء)

جرم کو غیر فطری سمجھنا سرشت انسانی سے عدم آگاہی کا اشاریہ ہے جو اکثر مملکتیں روا رکھتی ہیں۔ اس ضمن میں افسانہ خط اور اس کا جواب کا ایک مکالمہ ملاحظہ کریں:

''جہاں تک میں سمجھتا ہوں کوئی چیز غیر فطری نہیں ہوتی۔ انسان کی فطرت میں برے سے برا اور اچھے سے اچھا فعل موجود ہے اس لیے یہ کہنا نا درست ہے کہ انسان کا فلاں فعل غیر فطری ہے انسان کبھی فطرت کے خلاف جا نہیں سکتا جو اس کی فطرت ہے وہ اس کے اندر رہ کر تمام اچھائیاں اور برائیاں کرتا ہے۔''

(خط اور اس کا جواب، برقعے، ۱۹۵۵ء)

منٹو نے اپنے بہت سے افسانوں کے توسط سے اپنے عہد کے غالب نظریہ کی زیادہ انسانی تعبیر بھی پیش کی ہے لہٰذا یہ نہیں کہا جا سکتا کہ منٹو کے افسانوں میں نیشن بطور بیانیہ نراج کے داعیوں کو متحرک کرتا ہے۔ افسانہ بدتمیز کا ہیرو جماعت کے جبر کو خاطر نشاں کرتے ہوئے کہتا ہے:

''لیکن یہاں یہ بھی قابلِ غور ہے کہ اشتراکی نظام میں تمام قوت ایک محدود طبقہ کے ہاتھ میں ہوگی یہ نمائندہ جماعت اشتراکیوں کے فلسفے کے مطابق تمام لوگوں کی بہبود کو مزارِ عمل بنائے گی۔ اس جماعت کو ذاتی اغراض اور شخصی منافع سے کوئی واسطہ نہ ہوگا اس کے اغراض عوام کے مقاصد کے مطابق ہوں گے۔ لیکن اپنے پر ہاتھ رکھ کر وثوق سے کون کہہ سکتا ہے کہ یہ محدود جماعت جو بظاہر عوام کی نمائندہ جماعت ہوگی کچھ عرصہ بعد سرمایہ داروں کی طرح ہر ظلم و ستم نہیں ڈھائے گی کیا یہ لوگ غاصب

نہیں ہو سکتے کچھ عرصہ کی حکومت کے بعد کیا ان کے دل میں ذاتی اغراض نہیں ہوں گی۔۔۔ یہ کہنا جھوٹ نہیں ڈیموکریسی بھی ایک بڑی جماعت کے دوسری چھوٹی جماعت پر جابرانہ حکومت کا نام ہے۔ میں ایسے دورِ سیاست کا قائل ہوں جس کا سماج ہر قسم کی حکومت اور دباؤ سے آزاد ہو۔'' (بدتمیز، نمرود کی خدائی، ۱۹۵۲ء)

منٹو کا افسانوی متن نیشن کو بطور ثقافتی اور بیانیہ عرصہ پیش کر کے اس کے وسیع تر انسانی سروکاروں کو نشان زد کرتا ہے کہ اس کے نزدیک فرد کو کسی بھی نام پر اس کی انفرادیت سے محروم کر دینا اصلاً غیر انسانی فعل ہے۔ بدتمیز، آخری سیلوٹ، اپنی ڈفلی اپنا راگ، جوتا، جھوٹی کہانی اور سوراج کے لیے'' میں آمرانہ اور مطلق العنان قومی ریاست کی ہمہ گیری کو فنکارانہ شعور کے ساتھ اجاگر کیا گیا ہے اور یہ افسانے پڑھ کر میلان کنڈیرا کے کافکا سے متعلق مضمون Some where behind (جس کا بہت اچھا ترجمہ تحسین فراقی نے کیا ہے) کے درج ذیل جملے ذہن میں گونجنے لگتے ہیں:

''ایک عامرانہ اور مطلق العنان ریاست دراصل ایک بے حد وسیع تنظیم ہوا کرتی ہے چوں کہ ہر کام اس میں کیا جانے والا ہر کام ریاست کے لیے ہوتا ہے اس سے ہر پیشہ کا ہر فرد اس کا ملازم ہوتا ہے اس میں مزدور مزدور نہیں رہتا، ایک جج، جج نہیں رہتا، ایک دکان دار دکان دار نہیں رہتا ایک پادری، پادری نہیں رہتا۔ یہ سب اس ریاست کے اہل کار بن جاتے ہیں گرجے میں پادری جوزف سے کہتا ہے میں عدالت کی ملکیت ہوں۔ کافکا کے یہاں وکلا بھی عدالت کے لیے کام کرتے ہیں''

(کہیں اوٹ میں مترجم تحسین فراقی، مشمولہ فکریات، ص۲۱۳، مجلس ترقی ادب، لاہور، ۲۰۰۹)

قومیت کے تصور کو ایک ٹھوس مرئی صورت میں متشکل کرنے کی غرض سے اکثر تشدد سے کام لیا جاتا ہے اور خونریز جنگ لڑی جاتی ہیں جن کا مقصد تسلط قائم کرنا ہوتا ہے تاہم اسے ایک بہتر مقصد یعنی وطن کی سربلندی سے مربوط کر کے پیش کیا جاتا ہے۔ وطن کے نام پر جنگ اور اسے بڑی خندہ پیشانی سے قبول کرنا اصلاً ایک انتہائی جانکاہ تجربہ ہے۔ افسانہ آخری سیلوٹ کا ایک اقتباس ملاحظہ کریں:

''نشانہ باندھتے ہوئے اسے جب کوئی جانی پہچانی شکل نظر آجاتی تو وہ کچھ دیر کے لیے بھول جاتا تھا کہ وہ کس غرض سے لڑ رہا تھا کس مقصد کے لیے اس نے بندوق اٹھائی ہے وہ غالباً اس لیے بولتا تھا کہ اسے بار بار خود کو یاد کرانا پڑتا تھا کہ وہ تنخواہ زمین کے مربعوں، تمغوں لینے نہیں بلکہ اپنے وطن کے لیے لڑ رہا ہے۔ یہ وطن پہلے

بھی اس کا وطن تھا وہ اس علاقہ کا رہنے والا تھا جو اب پاکستان کا ایک حصہ بن گیا ہے اب اسے اپنے اسی اہم وطن کے خلاف لڑنا تھا جو اس کا ہمسایہ ہوتا تھا جس کے خاندان سے اس کے پشت ہا پشت کے دیرینہ مراسم تھے اب اس کا وطن وہ تھا جس کا پانی تک بھی اس نے کبھی نہیں پیا تھا پر اب اس کی خاطر ایک دم اس کے کندھے پر بندوق رکھ کر یہ حکم دیا گیا تھا کہ جاؤ یہ جگہ جہاں تم نے ابھی اپنے گھر کے لیے دو اینٹیں نہیں چنیں جس کی ہوا اور پانی کا مزا بھی ابھی تک تمہاری سمجھ میں ٹھیک طور سے نہیں بیٹھا، تمہارا وطن ہے جائے اس کی خاطر پاکستان سے لڑو اس پاکستان سے جس کے عین دل میں تم نے اپنی عمر کے اتنے برس گزارے ہیں۔''

(آخری سلیوٹ، یزید، ۱۹۵۲ء)

وطنیت کے خواب کو شرمندہ تعبیر کے لیے عوام میں جوش و خروش پیدا کرنے کی شعوری کوشش کی جاتی ہے اور مختلف جماعتیں عوامی تحریکیں شروع کرتی ہیں۔ عوام کی فلاح و بہبود کا دم بھرنے والی جماعتوں کا طرز عمل کس قدر غیر جمہوری ہو جاتا ہے اور اکثر عوام جوش میں آکر سطح پر نظر آنے والی حقیقت کو اصل حقیقت سمجھ لیتے ہیں اس کی بہترین عکاسی منٹو کے افسانوی متن میں کی گئی ہے۔ ان کے مشہور افسانہ سوراج کے لیے اس کی تفصیل کی صورت میں پیش کیا جا سکتا ہے۔ جب غیر ملکی کپڑوں کے بائیکاٹ کی تحریک شروع کی گئی تو بہت سی عورتوں نے اپنی بے کار ساڑیوں کو نذر آتش کیا مگر عوام نے اس عمل کی بڑی پذیرائی کی:

''بدیسی کپڑوں کا بائیکاٹ شروع ہو گیا تھا اور ہر چوک میں الاؤ جلنے لگے۔ لوگ جوش میں آکر کھڑے وہیں کپڑے اتارتے اور الاؤ میں پھینکتے جاتے۔ کوئی عورت اپنے مکان کی شہ نشیں سے اپنی ناپسندیدہ ساڑی اچھالتی تو ہجوم تالیاں پیٹ پیٹ کر اپنے ہاتھ لال کر لیتا۔''

اسی طرح عوامی سطح پر کام کرنے والی جماعتیں آمرانہ طرزِ عمل کیوں اختیار کرتی ہیں اور قیادت کے لیے مقبول عوامی قائد کے بجائے ڈکٹیٹر کو کیوں کر مامور کر دیتی ہیں اس صورت حال کا بیان ملاحظہ کریں:

''جلیانوالہ باغ میں خوب رونق تھی۔ چاروں طرف تنبو اور قناتیں پھیلی ہوئی تھیں جو خیمہ سب سے بڑا تھا اس میں ہر دوسرے یا تیسرے روز ایک ڈکٹیٹر بنا کے بیٹھا دیا جاتا تھا جس کو تمام والنٹیر سلامی دیتے تھے دو تین روز یا زیادہ سے زیادہ دس پندرہ

دن تک یہ ڈکٹیٹر کھادی پوش مردوں اور عورتوں کی نمسکاریں ایک سنجیدگی کے ساتھ وصول کرتا۔ شہر کے بنیوں سے لنگر خانہ کے لیے آٹا چاول اکٹھا کرتا اور دہی کی لسی پی پی کر جو خدا معلوم جلیانوالہ باغ میں کیوں اس قدر عام تھی ایک دن اچانک گرفتار ہو جاتا اور کسی قید خانے میں چلا جاتا......ان دنوں یورپ میں کئی ڈکٹیٹر شپ شروع ہوئی تھی ہٹلر اور مسولینی کا بہت اشتہار ہو رہا تھا غالباً اسی اثر کے ماتحت کانگریس پارٹی نے ڈکٹیٹر بنانے شروع کر دیئے تھے۔''

(آخری سلیوٹ، نمرود کی خدائی، ۱۹۵۲ء)

قومی آزادی کا پرچم بلند کرنے والی جمہوری جماعت کس طرح فاشزم سے اثر قبول کرتی ہے، منٹو کا مذکورہ افسانہ اس کی بہترین مثال ہے۔ ہندوستان کی قومی تحریک کے عین نقطہ عروج کے دوران اس تحریک کے غیر عقلی مظاہر جن کی نوعیت شعبدہ گری کی تھی، منٹو کے افسانوی متن میں طنز کا ہدف بنے ہیں سوراج کے لیے میں، ایک کردار اس مداری پن کے خلاف پُر زور صدائے احتجاج بلند کرتا ہے:

''یہ کوئی کارنامہ نہیں کہ تم فاقہ کشی کرتے کرتے مر جاؤ یا زندہ رہو۔ قبر کھود کر اس میں گڑ جانا اور کئی کئی دن تک اس کے اندر دم سادھے رکھنا نوکیلی کیلوں کے بستر پر مہینوں لیٹے رہنا ایک ہاتھ برسوں اٹھائے رکھنا حتیٰ کہ وہ سوکھ سوکھ کر لکڑی ہو جائے۔ ایسے مداری پن سے خدا مل سکتا ہے نہ سوراج اور میں تو یہ سمجھتا ہوں کہ ہندوستان کو سوراج اس سے نہیں مل رہا ہے کہ یہاں مداری زیادہ ہیں اور لیڈر کم۔''

(سوراج کے لیے، نمرود کی خدائی، ۱۹۵۲ء)

قومی مملکت کے قیام کے عمل میں مذہبی تشخص پر اصرار کیا جاتا ہے اور اکثر دوسرے مذہب کے پیروکاروں کی پرتشدد ہلاکت کو جائز بھی ٹھہرایا جاتا ہے۔ منٹو نے فسادات کی فرقہ وارانہ نوعیت پر متعدد افسانے لکھے اور مذہبی جبر کی ہر شکل کی برملا مذمت کی۔ افسانہ نگار کے نزدیک مذہب یا عقیدہ ایک غیر ماورائی احساس کا نام ہے جسے مرئی حوالوں مثلاً تشدد انگیز کاروائی کے توسط سے ختم نہیں کیا جا سکتا۔ فرقہ وارانہ فسادات میں ہندوؤں اور مسلمانوں کی بڑی پیمانے پر ہلاکت اور تشدد کے ذریعے کسی مذہبی گروہ کو صفحۂ ہستی سے مٹانے کے تصور کا Subversion منٹو کے افسانے سہائے میں دیکھیے:

''ایک لاکھ ہندو مار کر مسلمانوں نے یہ سمجھا کہ ہندو مذہب مر گیا ہے لیکن وہ زندہ ہے اور زندہ رہے گا۔ اسی طرح ایک لاکھ مسلمان قتل کر کے ہندوؤں نے بغلیں

بجائی ہوں گی کہ اسلام ختم ہو گیا مگر حقیقت آپ کے سامنے ہے کہ اسلام پر ایک ہلکی سی خراش بھی نہیں آئی وہ لوگ بے وقوف ہیں جو سمجھتے ہیں کہ بندوقوں سے مذہب شکار کیے جاتے ہیں مذہب، دین، ایمان، دھرم، یقین، عقیدت یہ جو کچھ بھی ہے ہمارے جسم میں نہیں روح میں ہوتا ہے۔ چھرے چاقو اور گولی سے یہ کیسے فنا ہو سکتا ہے۔''
(سہائے، خالی بوتلیں خالی ڈبے، ۱۹۵۰ء)

اسی طرح ٹیٹوال کا کتا، مناسب کارروائی، شہید ساز، آنکھوں پر چربی اور خدا کی قسم وغیرہ افسانوں میں مذہبی تشخص پر بے جا اصرار کو جسے غلطی سے نیشن کی اساس قرار دیا جاتا ہے، ہدف طنز بنایا گیا ہے۔ تشدد کے جنسی مظاہر افسانہ خدا کی قسم کے ہیرو کو ایک پیچیدہ ذہنی اضطراب میں مبتلا کرتے ہیں:

''میں ان برآمد کی ہوئی لڑکیوں اور عورتوں کے متعلق سوچتا ہوں تو میرے ذہن میں صرف پھولے ہوئے پیٹ ابھرتے۔ ان پیٹوں کا کیا ہوگا۔ اس میں جو کچھ بھرا ہے اس کا مالک کون ہے پاکستان یا ہندوستان اور وہ نو مہینے کی بار برداری اس کی اجرت پاکستان ادا کرے گا یا ہندوستان۔ کیا یہ سب ظالم فطرت یا قدرت کے بہی کھاتے میں درج ہوگا؟ تم کیا اس میں کوئی صفحہ خالی رہ گیا ہے؟''

(خدا کی قسم، سڑک کے کنارے، ۱۹۵۲ء)

نیشن اور تشدد کا باہمی ربط ہمیشہ منٹو کے پیش نگاہ رہا۔ تاہم منٹو نے تشدد کے المیاتی عنصر کو قابل قبول بنانے کے لیے کبھی تمسخر اور مضحکہ خیزی کے اسالیب نہیں آزمائے بلکہ قاری کو المیہ سے وابستہ تزکیہ نفس یا ارتفاع کے احساس سے شعوری طور پر محروم رکھنے کے لیے انھوں نے انتہائی شدید صورت حال میں مضحکہ خیزی کے عنصر کو پیش نگاہ رکھا ہے۔ اس ضمن میں منٹو کی ایک منی کہانی کا متن ملاحظہ کریں:

''صبح چھ بجے پٹرول پمپ کے پاس ہاتھ گاڑی میں برف بیچنے والے کے چھرا گھونپا گیا۔ سات بجے تک اس کی لاش سڑک پر پڑی رہی اور اس پر برف پانی بن کر گرتی رہی۔

سوا سات بجے پولیس لاش اٹھا کر لے گئی برف اور خون وہیں سڑک پر پڑے رہے۔ ایک تانگہ پاس سے گزرا۔ بچے نے سڑک پر جیتے جیتے خون کے چمکیلے لوتھڑے کی طرف دیکھا اس کے منہ میں پانی بھر آیا اپنی ماں کا بازو کھینچ کر بچے نے انگلی سے اس کی طرف اشارہ کیا دیکھو ممی جیلی۔'' (جیلی سیاہ حاشیے ۱۹۴۵ء)

منٹو کا یہ مختصر افسانہ پڑھ کر ذہن میں کافکا سے وابستہ مضحک کی دہشت کے تصور کی یاد تازہ ہو جاتی ہے جس کے ضمن میں میلان کنڈیرا نے لکھا ہے کہ کافکا کے ہاں مضحک عنصر کے شمول کا مقصد یہ نہیں ہوتا کہ المیے کے رنگ کو دھیما کر کے قابل برداشت بنایا جائے یہ المیہ کے پہلو بہ پہلو نہیں ہوتا ہر گز نہیں۔ یہ اسے اس کے غم میں مار ڈالتا ہے اور یوں اپنے متاثرین کو اس تسکین سے بھی محروم کر دیتا ہے جس کی ہو امید کر سکتے تھے ایسی تسلی اور طمانیت جو المیے کی حقیقی یا مفروضہ عظمت میں مل سکتی ہے (کہیں اوٹ میں مترجم تحسین فراقی، فکریات، صفحہ ۲۰۴، مجلس ترقی ادب، لاہور ۲۰۰۹ء)

منٹو کے یہاں نیشن بطور بیانیہ کس طرح صورت پذیر ہوا ہے، اس کی ایک جھلک منٹو کے بعض افسانوں کے متن کی وساطت سے پیش کر دی گئی ہے طوالت کے خوف سے مزید نکات کی نشان دہی سے گریز کیا جا رہا ہے مگر ان مفروضات کی روشنی میں یہ بہ آسانی کہا جا سکتا ہے کہ منٹو اردو کا پہلا ایسا افسانہ نگار ہے جن نے نیشن کو Discourse narration کی بنیاد بنایا اور یہ اس کے تخلیقی فطانت کا نا قابلِ تردید ثبوت ہے۔

بیگ احساس

تخلیقی آزادی کا اعلامیہ اور سعادت حسن منٹو

سعادت حسن منٹو تخلیقی آزادی پر اصرار کرنے والا اور فارمولائی ادعائیت سے گریز کرنے والا اردو کا پہلا فن کار ہے۔ منٹو نے کہا تھا:

''مجھ سے کوئی پوچھے تم کس جماعت میں سے ہو تو میں عرض کروں گا کہ میں اکیلا ہوں۔ جس دن میرا کوئی ثانی پیدا ہوگا میں لکھنا چھوڑ دوں گا۔''

منٹو کو اپنی انفرادیت کا شدید احساس تھا۔ آزاد روی ان کے تخلیقی مزاج کا حصہ تھی۔ وہ باقاعدہ کسی تحریک یا رجحان سے وابستہ نہیں رہے۔ اپنے مضمون ''منٹو اپنے ہمزاد کی نظر میں'' وہ لکھتے ہیں:

''وہ ان پڑھ ہے اس لحاظ سے کہ اس نے کبھی مارکس کا مطالعہ نہیں کیا فرائڈ کی کوئی کتاب آج تک اس کی نظر سے نہیں گزری، ہیگل کا وہ صرف نام ہی جانتا ہے۔ ہیولک ایلس کو وہ صرف نام سے جانتا ہے لیکن مزے کی بات یہ ہے کہ لوگ---- میرا مطلب ہے تنقید نگار یہ کہتے ہیں کہ وہ ان تمام مفکروں سے متاثر ہے۔ جہاں تک میں جانتا ہوں منٹو کسی دوسرے شخص کے خیال سے متاثر ہوتا ہی نہیں۔ وہ سمجھتا ہے کہ سمجھانے والے سب چغد ہیں دنیا کو سمجھانا نہیں چاہیے اس کو خود سمجھنا چاہیے۔''

منٹو نے دنیا کو اپنے طور پر سمجھنے کی کوشش کی اور اس کو اپنے افسانوں میں من وعن پیش کیا۔ منٹو نے اعتراف کیا کہ انھوں نے مارکس اور فرائڈ کا مطالعہ نہیں کیا ہے۔ ممکن ہے یہ ان کی انکساری ہو۔ لیکن انکساری منٹو کے مزاج میں داخل نہیں تھی۔ منٹو نے کتابوں کے ذریعہ نہیں بلکہ راست سماج کے مطالعے کو اپنا ہدف بنایا۔ انھیں اس بات کا اچھی طرح احساس تھا کہ دنیا میں کن رشتوں کی اہمیت ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

''روٹی اور پیٹ، عورت اور مرد ---یہ بہت پرانے رشتے ہیں، ازلی اور ابدی---روٹی زیادہ اہم ہے یا پیٹ ،عورت زیادہ ضروری ہے کہ مرد---میں اس کے متعلق کچھ نہیں کہہ سکتا۔ اس لیے کہ میرا پیٹ روٹی مانگتا ہے لیکن مجھے یہ نہیں معلوم کہ گیہوں بھی میرے پیٹ کے لیے اتنا ہی ترستا ہے جتنا کہ میرا پیٹ--- کچھ بھی ہو لیکن یہ بات روز روشن کی طرح عیاں ہے کہ دنیا کا ادب صرف ان دو رشتوں ہی سے متعلق ہے---الہامی کتابیں بھی جن کو آسمانی ادب کہنا چاہیے، روٹی اور پیٹ،عورت اور مرد کے تذکروں سے خالی نہیں۔'' (افسانہ نگار اور جنسی مسائل)

منٹو کی اس تحریر سے اندازہ ہوتا ہے کہ انھوں نے مارکس اور فرائڈ کے فلسفے کو کس طرح گھول کر پی لیا تھا۔ بھوک اور جنس کی اہمیت منٹو کے پاس کیا تھا اس کا اندازہ کیا جا سکتا ہے۔منٹو نے احمد ندیم قاسمی کو لکھا تھا:

''زندگی کو اسی شکل میں پیش کرنا چاہیے جیسی کہ وہ ہے، نہ کہ جیسی تھی یا جیسی ہوگی اور جیسی ہونی چاہیے۔''

جس وقت ترقی پسند مزدوروں اور کسانوں کے افسانے لکھ رہے تھے انقلاب کا انتظار کر رہے تھے منٹو نے اپنے ماحول کی عکاسی کی۔ انھوں نے شہروں کے دبے کچلے طبقات کی جنسی نفسیات کو پیش کیا۔جسم فروش عورتیں جنھیں آج کی اصطلاح میں sex worker کہا جاتا ہے منٹو نے انھیں اس دور میں sex worker کے طور پر دیکھا۔ یہ محنت کش عورتیں تھیں۔ ان سے اپنی بھوک مٹانے کے لیے جو مرد آتے ہیں وہ بھی نچلے طبقے کے ہوتے ہیں۔ یہ جنس کی وہ سستی دکانیں ہیں جو ہر بھوکے آدمی کی دسترس میں ہیں۔کبھی کوئی بڑا سیٹھ ادھر آتا ہے تو ''اونہہ'' کہہ کر آگے بڑھ جاتا ہے۔

منٹو جسم فروش عورتوں کے خاص ماحول کی حقیقتوں اور زہرناکیوں سے اچھی طرح واقف تھے یہی وجہ ہے کہ اس خاص ماحول کی سب سے اچھی کہانیاں منٹو نے لکھی ہیں۔منٹو نے جنس کے ہر پہلو سے اس طرح بحث کی اور اس کی بے راہ روی کا نفسیاتی تجزیہ اس طرح سے کیا کہ اس کی تہہ میں جو سماجی حقیقتیں اور انسانی مقاصد تھے وہ اجاگر ہو گئے۔

وارث علوی لکھتے ہیں:

''جنس کی کارفرمائی منٹو کے بیشتر افسانوں میں نظر آتی ہے لیکن ان میں جنس کے علاوہ اور بھی بہت کچھ ہوتا ہے۔ کرداروں کی شخصیت کے دوسرے پہلو بھی سامنے

آتے ہیں اوران کے نیک و بد انجام میں دوسرے جذبات بھی کارفرما ہوتے ہیں۔ مثلاً طوائفوں پراس کی جتنی کہانیاں ہیں ہم انھیں جنسی کہانیاں نہیں کہہ سکتے حالاں کہ جنس طوائف کی زندگی اور کردار کا حاوی جزو اور اس کا پیشہ ہے لیکن ان افسانوں کے مرکز میں یا تو مامتا کا جذبہ ہے یا بے بسی اور تنہائی کا، بے لوث خدمت گزاری کا یا پھر طوائف کے کردار کے ایسے پہلوؤں کی آئینہ داری ہے جو اس کی انسانیت یا نسائیت کو اجاگر کرتی ہے۔ ان افسانوں میں دل چسپی کا مرکز جنس نہیں بلکہ دوسرے نفسیاتی اور اخلاقی عوامل ہیں۔'' (منٹو ایک مطالعہ: وارث علوی۔ ص ۶۷)

خود منٹو لکھتے ہیں:

''ہم کسی کو حقارت کی نظر سے نہیں دیکھتے چکلوں میں جب کوئی ٹکیائی اپنے کوٹھے پر سے کسی راہ گذر پر پان کی پیک تھوکتی ہے تو ہم دوسرے تماشائیوں کی طرح نہ کبھی اس راہ گذر پر ہنستے ہیں اور نہ کبھی اس ٹکیائی کو گالیاں دیتے ہیں ہم یہ واقعہ دیکھ کر رک جائیں گے ہماری نگاہیں اس غلیظ پیشہ ور عورت کے نیم عریاں لباس کو چیرتی ہوئی اس کے سیاہ عصیاں بھرے جسم کے اندر داخل ہو کر اس کے دل تک پہنچ جائیں گی اس کو ٹٹولیں گی اور ٹٹولتے ٹٹولتے ہم خود کچھ عرصے کے لیے تصور میں وہی کریہہ اور متعفن رنڈی بن جائیں گے صرف اس لیے کہ ہم اس واقعہ کی تصویر ہی نہیں بلکہ اس کے اصل محرک کی وجہ پیش کرسکیں۔

جب ہم کسی ویشیا کو دیکھتے ہیں تو اس کی ہستی سے عورت کو نوچ کر علیحدہ نہیں کردیتے ہم بادلوں کے اندر سے دیکھنے کے عادی ہیں۔''

(افسانہ نگار اور جنسی مسائل)

منٹو کے جن افسانوں پر مقدمے چلے ان کے متعلق تو سبھی جانتے ہیں۔ لیکن منٹو نے جنسی مسائل پر ایسے ایسے افسانے لکھے کہ حیرت ہوتی ہے۔ بقول وارث علوی ''منٹو جن موضوعات پر لکھتا ہے وہ ایسے انگارے ہیں جو دوسروں کو جلا کر راکھ کرسکتے ہیں وہ آگ کا یہ کھیل کھیلتا ہے کیوں کہ کھیل سکتا ہے۔ اول اس لیے کہ قدرت کی طرف سے اسے نابغہ عطا ہوا ہے دوئم اس لیے کہ کڑی فن کارانہ آزمائشوں سے گزر کر وہ اس نظر کو پیدا کرسکا تھا جو گھبرائے اور چکرائے بغیر حقیقت کو ٹکٹکی باندھ کر دیکھ سکتی ہے۔''

منٹو نے جنسی مسائل کا کوئی موضوع نہیں چھوڑا ہسٹریا، علاماتی مساویت، خیالی مساویتSadism، غصہ، خوف، وہم، سنسنی، خود تدبیری، اظہار جنس کی تمنا، اپنے ہم جنس سے محبت، حسد، نفرت، ابنارملٹیRepression، اعصابی خلل، جنسی بے حسی، ایک وقت محبت دوسرے وقت نفرت کا جذبہ، آسودگی وغیرہ پر کامیاب افسانے لکھے۔

''پڑھیے کلمہ''، ''مس ٹین والا''، ''تقی کا تب''، ''کتاب کا خلاصہ''، ''ڈارلنگ''، ''اللہ دتہ''، ''پری''، ''بدتمیز''، ''مسز گل'' پرورژن کے افسانے ہیں۔ منٹو نے خود اس بات کا اعتراف کیا ہے کہ:

''اپنے متعلق اتنا کہوں گا کہ یہ موضوع مجھے پسند ہے کیوں کہ! بس ہے۔ سمجھ لیجئے کہ مجھ میں Perversion ہے۔ اگر آپ عقلمند ہیں چیزوں کے عواقب اور عواطف اچھی طرح جانچ سکتے ہیں تو سمجھ لیں گے کہ یہ بیماری مجھے کیوں لگی۔ زمانے کے جس دور سے ہم اس وقت گزر رہے ہیں اگر آپ اس سے ناواقف ہیں تو میرے افسانے پڑھیے اگر آپ ان افسانوں کو برداشت نہیں کر سکتے تو اس کا یہ مطلب ہے کہ یہ زمانہ نا قابلِ برداشت ہے مجھ میں جو برائیاں ہیں وہ اس عہد کی برائیاں ہیں میری تحریر میں کوئی نقص نہیں جس نقص کو میرے نام سے منسوب کیا جاتا ہے دراصل وہ موجودہ نظام کا نقص ہے۔'' (لذت سنگ)

منٹو نے کبھی اس بات کی پرواہ نہیں کی کہ ان کے فن کے متعلق لوگوں کی رائے کیا ہے۔ لوگ ان کے افسانوں کو قبول بھی کرتے ہیں یا نہیں۔ کیوں کہ ان کا خیال ہے کہ:

''ہم لکھنے والے پیغمبر نہیں ہم ایک ہی چیز کو ایک ہی مسئلے کو مختلف حالات اور مختلف زاویوں سے دیکھتے ہیں اور جو کچھ ہماری سمجھ میں آتا ہے دنیا کے سامنے پیش کر دیتے ہیں اور کبھی مجبور نہیں کرتے وہ اسے قبول ہی کرلے۔''

(افسانہ نگار اور جنسی مسائل)

منٹو نے سچ کہنے سے کبھی گریز نہیں کیا۔ انھوں نے ریاکاری، جھوٹ اور سفلہ پن کے خلاف آواز بلند کی۔ مخالفتوں سے وہ کبھی خوف زدہ نہیں ہوئے۔ یہاں ہندوستان میں عزیز احمد اور سردار جعفری نے ان پر سخت تنقید کی۔ پاکستان میں بھی وہ چین سے نہ رہ سکے۔ ۱۹۴۸ء میں وہ پاکستان آئے۔ وہ نہیں جانتے تھے کہ ایک مذہبی ریاست میں ان کا مقام کیا ہوگا۔ شروع میں تو بڑے پُر امید تھے۔ انھوں نے بلونت کارگی کو بتایا تھا:

''میں پاکستان جارہا ہوں تا کہ وہاں پر ایک منٹو ہو جو وہاں کی سیاسی حرامزدگیوں کا پردہ فاش کر سکے۔ ہندوستان میں اردو کا مستقبل خراب ہے اب تو ہندی چھا رہی ہے میں لکھنا چاہتا ہوں اور اردو میں ہی لکھ سکتا ہوں۔ چھپنا چاہتا ہوں تا کہ ہزاروں تک پہنچ سکوں۔ زبان کی اپنی منطق ہوتی ہے۔کئی مرتبہ زبان خیالات بھی دیتی ہے اس کا تعلق لہو سے ہے۔ایک منٹو بمبئی میں رہا دوسرا لاہور میں ہوگا۔''

(فسانے منٹو کے اور پھر بیان اپنا، خالد اشرف،ص ۶۹)

لیکن لاہور کا منٹو بھی وہی تھا جو بمبئی میں تھا۔تخلیق کی آزادی کا علم بردار---!منٹو نے ''ٹھنڈا گوشت'' اور ''کھول دو'' پاکستان میں ہی لکھے۔منٹو نے ''ٹھنڈا گوشت'' اشاعت کے لیے احمد ندیم قاسمی کو دیا تو انھوں نے معذرت کر لی۔ اگلے دن منٹو نے ان کو دوسرا افسانہ ''کھول دو'' لکھ کر دیا جس کو احمد ندیم قاسمی نے پسند کیا اور نقوش میں شامل کیا۔''ٹھنڈا گوشت'' چودھری برادران بھی ''ادب لطیف'' میں شائع نہ کر سکے۔ جب انھوں نے ممتاز شیریں کو ''نیا دور'' کے لیے بھیجا تو انھوں نے بھی حکومت کے خوف سے معذرت کر لی۔ آخر میں نصیر انور نے اسے ''جاوید'' میں شائع کیا اور توقع کے مطابق اس پر مقدمہ چلا۔ پاکستان کے حالات منٹو کے لیے سازگار ثابت نہیں ہوئے۔ انتہائی ناگفتہ بہ حالات میں بھی منٹو نے اپنی ذہنی آزادی پر آنچ نہ آنے دی اور حالات کے آگے سپر نہیں ڈالا۔

سعادت حسن منٹو کے سارے دوست ترقی پسند تھے لیکن انھوں نے نقادوں کی تشریح کردہ ترقی پسندی کو نہیں اپنایا۔ ۱۹۴۹ء میں لاہور کانفرنس میں فحاشی کے سوال پر منٹو وغیرہ کے بائیکاٹ کی قرارداد پیش کی گئی تھی۔ ادھر ہندوستان میں بھی بھیونڈی کانفرنس ۱۹۴۹ء میں انتہا پسندی کا مظاہرہ کیا گیا تھا۔منٹو نے ''یزید'' میں شامل اختتامیہ مضمون ''جیب کفن'' میں غم وغصے کا اظہار کیا تھا۔

''مجھے غصہ تھا کہ ان لوگوں کو کیا ہو گیا۔ یہ کیسے ترقی پسند ہیں جو تنزل کی طرف جاتے ہیں۔ یہ ان کی سرخی کیسی ہے جو سیاہی کی طرف دوڑتی ہے یہ ان کی مزدور دوستی کیا ہے جو مزدور کو پسینہ بہانے سے پہلے ہی مزدوری کے مطالبے پر اکسا رہی ہے...... مجھے غصہ تھا ان کے آئے دن کے منشوروں پر ، ان کی طویل طویل قراردادوں پر، ان کے مختلف بیانوں پر جن کا مسالہ براہِ راست روس کے کریملن سے بمبئی کی کھیت واڑی میں آتا تھا اور وہاں سے میکلوڈ روڈ پہنچتا تھا۔ روس کے فلاں افسانہ نگار کا یہ بیان ہے روس کے فلاں دانش ور نے یہ دانش مندانہ بات کہی

ہے...... مجھے غصہ آتا ہے۔ یہ لوگ اس خطۂ ارض کی بات کیوں نہیں کرتے جس پر
کہ خود سانس لیتے ہیں۔ اگر ہم نے دانش ور پیدا کرنے بند کردیے ہیں تو اس بانجھ
پن کا علاج کیا سرخ تخم ریزی ہی باقی رہ گیا ہے۔''

جو لوگ منٹو کے افسانوں کا تقابل موپاساں، چے خف او ہنری اور دوسرے روسی اور انگریزی ادیبوں سے کرتے ہیں اور منٹو کے افسانوں کو ان کا چربہ بتاتے ہیں انھیں منٹو کے ان خیالات سے ضرور واقف ہونا چاہیے۔ منٹو اپنی زبان سے پیدا ہونے والی دانشوری کے قائل تھے۔

منٹو نے صاف لفظوں میں اپنے نقطۂ نظر کی وضاحت کردی۔ منٹو کسی فلسفے کے قائل نہ تھے وہ کسی خاص نظریے سے وابستہ نہیں رہے۔ انھوں نے خود کو کبھی ترقی پسند کہلانے پر بھی اصرار نہیں کیا۔ ان کے ہاں ایک خاص قسم کی روشن خیالی تھی۔ منٹو کو اپنی صفوں سے الگ دیکھ کر سردار جعفری جھلّا جاتے ہیں وہ لکھتے ہیں۔

''وہ بار بار اعلان کرتا ہے کہ میں پروپگنڈا نہیں کرتا۔ میں تو صرف آرٹ
اور ادب پیدا کرتا ہوں۔ میں صرف رنڈیوں، چکلوں اور بھڑووں کے بارے میں
لکھتا ہوں اور اس غلاظت کو گوارا کرنے کے لیے وہ حسن عسکری سے سند لیتا ہے کہ
یہ اسلامی ہے۔''

منٹو نے صرف رنڈیوں چکلوں اور بھڑووں کے بارے میں ہی افسانے نہیں لکھے بلکہ ان کے افسانوں میں بیسویں صدی کی چوتھی دہائی سے چھٹی دہائی کے ہنگامہ خیز حالات کا عکس نظر آتا ہے۔ منٹو نے سیاست اور سیاسی تبدیلیوں پر نیا قانون، یزید، موج دین، آخری سلیوٹ، ٹیٹوال کا کتا، ننگی آوازیں، دو قومیں، سوراج کے لیے، ۱۹۱۹ کی ایک بات، تماشہ، خونی تھوک، شغل، آم، ماتمی جلسہ، انقلاب پسند، جی آیا صاحب، ماہی گیر، طاقت کا امتحان، دیوانہ شاعر، چوری، دیکھ کبیرا رویا، نطفہ، شہید ساز، شیر آیا شیر آیا دوڑنا، ترقی پسند اور بدتمیز وغیرہ لکھے۔

منٹو نے اپنا پہلا افسانہ ''تماشا'' جلیان والہ باغ کے سانحے پر لکھا تھا۔

رہی محمد حسن عسکری کی بات۔!

۱۹۴۷ء میں محمد حسن عسکری نے ''اسلامی ادب'' کا نعرہ لگایا۔ انھوں نے جولائی ۱۹۴۷ء میں دو ماہی ''اردو ادب'' جاری کرنے کا اعلان کیا تو مدیروں میں منٹو کا نام بھی شامل تھا۔ منٹو اس مغالطے میں تھے کہ ''اردو ادب کسی مخصوص مدرسۂ فکر کا پابند نہیں ہے۔'' حسن عسکری منٹو کی ترقی پسند تحریک سے برگشتگی

سے فائدہ اٹھانا چاہتے تھے انھوں نے ''امروز'' (۱۵/اگست ۱۹۴۸ء) میں لکھا:

''منٹو کے افسانوں میں مجھے پہلے کوئی گہری دلچسپی نہیں تھی مگر اب جب وقت نے کھرا کھوٹا الگ کرنا شروع کر دیا تو پتہ چلتا ہے کہ نئے افسانہ نگاروں میں منٹو ہی ایک ایسا آدمی ہے جسے براہ راست انسانی دماغ اور اس کی کیفیت سے دلچسپی ہے۔''

احمد ندیم قاسمی نے حسن عسکری کے ارادوں کو بھانپ لیا۔ انھوں نے فارغ بخاری اور رضا ہمدانی کی ادارت میں شائع ہونے والے مشہور ادبی رسالے ''سنگ میل'' میں منٹو کے نام ایک کھلا خط لکھا۔

''آپ کے ہاتھ میں ایک آتشیں قلم اور آپ کے ذہن میں ایک شدید جذبہ ہے۔ اس جذبے اور اس قلم کا خوش گوار تعاون آپ کو جبھی میسر آسکتا ہے جب آپ زندگی کے عکاس اور نباض رہیں (جیسا کہ آپ اب تک ہیں) آپ کی ذات سے پاکستان کو ان گنت توقعات ہیں۔ اس تعمیری دور میں ادب برائے ادب کی افیون سے بچئیے۔ 'اردو ادب' ضرور نکالیے مگر ایک معین نظریے کے ساتھ حسن عسکری سے ضرور تعاون کیجئے مگر ان کے نظریات کو مشرف بہ زندگی کرنے کے بعد............اور انجمن ترقی پسند مصنفین پاکستان کی جن سرگرمیوں سے آپ کو شکایت ہے اس کا برملا اظہار کیجئے۔ انجمن کی اصلاح کا بیڑہ اٹھائیے۔''

منٹو نے اس پر اپنا ردعمل اس طرح ظاہر کیا ہے:

''مجھے اتنا کمزور نہ سمجھو کہ میں عسکری کی منفیت پسندی کے وعظ یا تمہارے ترقی پسندی کے لیکچر سے متاثر اور مرعوب ہوسکتا ہوں۔ میں وہی لکھتا رہوں گا جو میں دیکھتا ہوں اور سوچتا ہوں اور محسوس کرتا ہوں۔''

منٹو نے منفیت کے وعظ اور ترقی پسند لکچر دونوں سے بےزارگی کا اظہار کیا اور اپنے موقف کی وضاحت کرتے ہوئے کہا وہ وہی لکھیں گے جو وہ دیکھتے ہیں، سوچتے ہیں اور محسوس کرتے ہیں۔

منٹو کے افسانے کالی کلی، پھندنے، فرشتہ، باردہ شمالی، شیر آیا شیر آیا دوڑنا کو جدید افسانے کا پیش رو کہا گیا۔ پھندنے کو اکثر ناقدین نے جدید علامتی افسانہ قرار دیا۔ یہ منٹو کا ناکام افسانہ ہے۔ منٹو نے ن۔م۔ راشد کی آزاد نظموں کے مجموعے ''ماورا'' کا مذاق اڑایا تھا۔ منٹو راشد کے نامانوس طرز

شاعری اور غیر روایتی تراکیب کا مضحکہ اڑاتے تھے۔ وہ جدیدیت سے مانوس ہی نہیں ہو سکتے تھے۔ شعور کی رو، تجریدیت، علامت نگاری نہیں بلکہ حقیقت نگاری منٹو کا فنی طریقہ کار تھا۔

منٹو نے خود کو کسی نظریے کا اسیر نہ ہونے دیا۔ وہ فن پارے کی خود مختاری کے قائل تھے۔ وہ عصبیت اور تنگ نظری کے مخالف تھے اور فن کار کی آزادی کے علم بردار تھے۔ وہ رجعت پسندی، قدامت پسندی اور مذہب کے پردے میں شعر و ادب پر اعتراض کرنے والوں کے سخت مخالف تھے۔ ایسی مخالفتوں کو وہ ادب اور ادیب کے لیے اور معاشرے کی فطری و آزاد نشو و نما کے لیے ایک خطرہ سمجھتے تھے۔ منٹو اپنی فکر اور نظریات کے اظہار میں کسی ہچکچاہٹ کا شکار نہیں ہوئے۔ زندگی کے متعلق اپنے نظریات کو انھوں نے بے خوف ہو کر پیش کیا۔ انھوں نے جو کچھ محسوس کیا اسے بے خوف ہو کر لکھا کسی تحریک، رجحان، حکومتی ادارے، عدالتوں کے فیصلوں سے وہ متاثر نہیں ہوئے۔

منٹو ادب کو خانوں میں بانٹنے کے قائل نہیں تھے۔ وہ کہا کرتے تھے کہ میں کسی صف میں شریک ہو کر اپنی انفرادیت ختم کرنا نہیں چاہتا۔

آخر میں کچھ باتیں توجہ طلب ہیں۔

منٹو نے اپنے مضمون ''منٹو اپنے ہمزاد کی نظر میں'' لکھا:

''وہ اکثر کہا کرتا ہے کہ وہ افسانہ نہیں سوچتا خود افسانہ اسے سوچتا ہے۔''

منٹو کا یہ جملہ آج کے تناظر میں پڑھا جائے تو سخت حیرت ہوتی ہے۔ رولاں بارتھ نے بالکل یہی بات کہی تھی۔ ''Writing Writes not authors' گویا منٹو نے بھی یہ بات محسوس کی تھی۔ منٹو وہ حقیقی فن کار تھا کہ خود افسانہ اسے سوچتا تھا۔ منٹو نے اپنے شاہکار افسانے ایک ہی نشست میں لکھے۔ منٹو کو افسانہ لکھنے پر اتنی دسترس حاصل تھی کہ ایسا لگتا جیسے بغیر کسی کاوش کے ڈھلا ڈھلایا افسانہ کاغذ پر منتقل ہو رہا ہے۔ منٹو ایک فطری فن کار تھا۔

مابعد جدیدیت مغربی نو آبادیات کے مقابلے میں مشرق/ تیسری دنیا، عالمیت کے مقابلے میں مقامیت/ ثقافتی تشخص، مرکزیت بمقابلہ تکثریت مہابیانیہ بمقابلہ چھوٹے بیانیہ، اشرافیہ کے مقابلے میں دبے کچلے عوام، کلاسیکی زبانیں بمقابلہ بھاشائیں، برہمنی شعریات کے مقابلے میں عوامی شعریات کو ترجیح دیتی ہے۔

منٹو نے ہمیشہ مشرق کو ترجیح دی اور مشرق کے مسائل کو پیش کیا۔ وہ ترقی پسندوں کی اس بات کے شدید مخالف تھے کہ وہ ہر بات کے لیے روس کی طرف دیکھتے تھے انھیں غصہ تھا کہ یہ لوگ اس

خطۂ ارض کی بات کیوں نہیں کرتے۔ منٹو نے عالمیت پر ہمیشہ مقامیت کو ترجیح دی۔ منٹو نے کوریا کی جنگ کے متعلق، ہیروشیما پر گرائے جانے والے ایٹم بم اسپین کی آزادی کے لیے جدوجہد کرنے والے سپاہیوں پر، کوریا میں مارے جانے والے امریکی سپاہیوں پر، چین کے انقلاب پر افسانے نہیں لکھے۔

منٹو نے مقامیت پر زور دیا انھوں نے امرتسر، لاہور، دہلی، بمبئی اور پونہ کو اپنے افسانوں میں پیش کیا۔ منٹو کی زندگی کا بیشتر حصہ بمبئی میں گزرا۔ منٹو نے متوسط، نچلے متوسط اور سماجی طور پر گرے ہوئے طبقے سے اپنا سروکار رکھا۔ منٹو نے ان لوگوں کو قریب سے دیکھا۔ اس ماحول میں زندگی گزاری۔ بمبئی کی زندگی کو جتنے پہلو دار طریقے پر منٹو نے پیش کیا اس کا عشرِ عشیر بھی کوئی اور افسانہ نگار پیش نہ کر سکا۔ اسی ماحول سے منٹو نے کردار منتخب کیے اور انھیں اردو ادب کے لازوال کردار بنا دیا۔ مسز ڈی کوسٹا، مسز ڈی سلوا، منگو کوچوان، سوگندھی، موذیل، ممد بھائی وغیرہ اسی ماحول کی دین ہیں۔ منٹو نے ان کرداروں کی زبان بھی پیش کی اور اردو ادب کو بمبئی کے نچلے طبقے کی زبان سے روشناس کرایا۔ منٹو نے بعض حقیقی انسانوں پر افسانے لکھے فلم انڈسٹری سے وابستہ افراد کے کرداروں کے روشن و تاریک پہلو پیش کیے۔ اکثر افسانوں میں منٹو نے خود کو بطور کردار پیش کیا۔ حقیقت نگاری کے لیے اس سے خوبصورت تکنیک کوئی اور نہیں ہو سکتی۔ منٹو نے ثقافتی تشخص پر بھی زور دیا۔ اشرافیہ کے مقابلے میں دبے کچلے عوام کو پیش کیا۔ بقول وارث علوی منٹو نے قحبہ خانے کی غلاظت، گندگی میں لتھڑی ہوئی گھناونی فضا کو اس طرح پیش کیا کہ طوائف (جسم فروش عورتیں) گندگی کے کیڑوں سے بدتر دکھائی دیتی ہیں۔ ان کی زبوں حالی اور گراوٹ ان کا افلاس اور کچلی ہوئی شخصیت اخلاق اور زندگی کے اس نظام اقدار کے خلاف احتجاج کرتی ہے جو انسان کو اس قدر ذلیل زندگی گزارنے پر مجبور کرتا ہے۔

منٹو نے کلاسیکی زبان کے بجائے بھاشا یا مقامی بولیوں کا استعمال کیا۔ بمبئی میں بولی جانے والی زبان کے بیشتر الفاظ جیسے ٹنٹا، مستک، مسکا پالش، مال پانی، واندہ، گھوٹالا، فوکٹ، لفڑا وغیرہ جیسے الفاظ استعمال کیے۔

منٹو نے ہمیشہ چھوٹا بیانیہ لکھا۔

محمد حسن عسکری لکھتے ہیں:

''یوں تو منٹو نے کبھی غیر ضروری الفاظ استعمال نہیں کیے لیکن اب ان افسانوں میں منٹو کی توجہ اس بات پر مرکوز نظر آتی ہے کہ انداز بیان میں زیادہ سے زیادہ اختصار کے ساتھ زیادہ سے زیادہ جامعیت ہو۔ کیفیات و واردات کی باریکیاں بھی شامل

ہوں اور زورِ بیان بھی ہاتھ سے نہ جانے پائے جن تفصیلات سے افسانہ ایک ٹھوس تجربہ بنتا ہے وہ بھی موجود ہوں اور تاثر کی وحدت بھی قائم رہے۔''

(تخلیقی عمل اور اسلوب، ص ۱۷۳)

منٹو نے ایک مختصر سا ناول ''بغیر عنوان کے'' تحریر کیا۔ جس کے آٹھ ابواب علیحدہ افسانوں کے طور پر شائع ہوئے---زندگی نے انھیں فرصت ہی نہیں دی کہ وہ ناول لکھتے۔ یا ناول لکھنا ان کے مزاج کے مغائر تھا۔

تو کیا منٹو مابعد جدید ہے؟

میں یہ تو نہیں کہتا۔ ہاں بڑا فن کار ہر دور کے تقاضوں پر پورا اترتا ہے اور منٹو بڑا فن کار تھا جس نے تخلیقی آزادی پر اصرار کیا اور مرتے دم تک اپنے اس موقف پر قائم رہا۔

طارق چھتاری

منٹو کی کہانیاں: تخلیقی قوت کا توانا اظہار

سعادت حسن منٹو ایک بڑا فن کار تھا، لیکن اسے کبھی ترقی پسند کہا گیا، کبھی رجعت پسند اور کبھی جنس پرست۔ منٹو کی زندگی اور ذہنی اتار چڑھاؤ کو ملحوظ رکھتے ہوئے اگر ان کی کہانیوں کا تجزیہ کیا جائے تو یہ حقیقت خود بخود سامنے آجاتی ہے کہ ان کی کہانیاں تخلیقی قوت کا توانا اظہار ہیں۔ منٹو کو شروع سے ہی مغربی ادب، بالخصوص روسی، فرانسیسی اور انگریزی کہانیوں سے خاصی دلچسپی تھی۔ منٹو نے اپنی ذہانت، بے باکی، تخلیقی صلاحیت اور انوکھے اسلوب کے باعث بہت جلد افسانوی ادب میں اپنا ایک منفرد مقام بنا لیا۔ انھوں نے سماج اور انسانی زندگی کا مشاہدہ بہت قریب سے کیا، نیز سماجی، معاشی، سیاسی اور جنسی مسائل کے حقیقی پہلو پر بڑی عمیق نگاہ ڈالی۔ یہی وجہ ہے کہ منٹو زندگی اور سماج کی خارجی روداد ہی بیان نہیں کرتے بلکہ وہ معاشرے کے پوشیدہ مسائل اور کرداروں کے داخلی جذبات واحساسات کی عکاسی بھی بڑے فن کارانہ، سچے اور بھرپور انداز میں کرتے ہیں۔ وہ زندگی کے تاریک گوشوں سے نقاب اُلٹ کر زندگی کی برہنہ حقیقت منظر عام پر لانے کی بڑی دلیرانہ اور بے باکانہ کوشش کرتے ہیں۔ منٹو نے دراصل اپنے ذاتی مشاہدوں اور نجی تجربات کو بنیاد بنا کر کہانیاں لکھی ہیں لیکن ان میں تخیل کی آمیزش اور اپنی تخلیقی قوت کا فنی استعمال کر کے واقعات کو اس ترتیب کے ساتھ بیان کیا ہے کہ ان کی کہانیاں فن کی معراج پر پہنچ گئی ہیں۔ وہ مغربی افسانہ نگاروں، فن کاروں اور مفکروں سے متاثر تو ہیں لیکن خوشہ چیں نہیں۔ انھوں نے مغربی دانشوروں کے فن اور نظریات کو ہو بہو اپنی کہانیوں میں پیش کرنے کی کوشش کبھی نہیں کی۔ جنس پر قلم اٹھاتے ہوئے بھی فرائڈ ان پر حاوی نہیں ہو پاتا۔ مارکس کا نظریہ کہیں بھی ان کی انگلی پکڑ کر انھیں ساتھ چلنے پر مجبور نہیں کرتا۔ یوں تو فن اور موضوع کے لحاظ سے موپاساں کا بھی ان پر گہرا اثر تھا۔ دونوں کا محبوب ترین موضوع جنس ہے، مگر دونوں میں بنیادی فرق ہے۔ موپاساں شریف گھرانوں کی بظاہر پاکیزہ عورتوں میں گندگی اور در پردہ چھپی ہوئی جنسی بداعمالیاں تلاش کرتا تھا جب کہ منٹو کو بظاہر

بدنام و بدکار طوائفوں کے اندر نیک اور دردمند عورت کی جستجو رہتی تھی۔ گویا موپاساں کے افسانے سماج کی تاریک حقیقت کو نمایاں کر رہے تھے اور منٹو کی کہانیاں تاریکی میں روشنی تلاش کر رہی تھی۔ اسی مثبت رویے کی بنا پر وہ ترقی پسند افسانہ نگار تسلیم کیے جانے لگے۔ منٹو نے جب افسانے لکھنے شروع کیے اس وقت ترقی پسند تحریک کا دورِ عروج تھا۔ منٹو نے بھی خود کو اس میں شامل کر لیا اور کافی عرصے تک ترقی پسند کارواں کے ساتھ قدم ملا کر چلتے رہے، لیکن بعد میں انھیں اس تحریک کی حد سے زیادہ پابندیاں ناگوارِ خاطر ہوئیں اور انھوں نے اس تحریک سے علیحدگی اختیار کر لی اور کچھ دنوں بعد ایک افسانہ ''ترقی پسند'' کے عنوان سے سپردِ قلم کیا، جس میں نام نہاد ترقی پسند بننے اور بزعمِ خود 'ترقی پسند' کہلائے جانے کا مذاق اڑایا گیا تھا۔

چوں کہ سعادت حسن منٹو نے بہت لکھا ہے لہٰذا یہ کہنا تو صحیح نہیں ہے کہ انھوں نے جو کچھ لکھا شاہ کار لکھا لیکن ان کی اچھی کہانیوں کی تعداد بھی کم نہیں۔ جانکی، ممی، سڑک کے کنارے، کھول دو، شاردا، بابو گوپی ناتھ، موذیل، بو، مد بھائی، ہتک، کالی شلوار، نیا قانون، ٹوبہ ٹیک سنگھ اور ننگی آوازیں ان کی بہترین کہانیاں ہیں۔ عام طور پر کہانیاں یا تو پلاٹ کے لحاظ سے مضبوط اور فن کا اعلیٰ نمونہ ہوتی ہیں یا پھر کردار نگاری کے لحاظ سے۔ مگر منٹو کا کمال یہ ہے کہ ان کی بیش تر کہانیوں میں پلاٹ کی تشکیل بھی نہایت سلیقے سے ہوئی ہے اور کردار نگاری کے فن کو بھی انھوں نے عروج تک پہنچا دیا ہے۔ سوگندھی، جانکی، مد بھائی، بابو گوپی ناتھ اور ٹوبہ ٹیک سنگھ وغیرہ ایسے درخشاں اور زندہ جاوید کردار ہیں، جنھیں اردو کے افسانوی ادب میں ہمیشہ یاد رکھا جائے گا۔

'نیا قانون' اور 'ٹوبہ ٹیک سنگھ' یہ دونوں افسانے منٹو کے سیاسی شعور کی وسعت، بلندی اور گہرائی کے عکاس ہیں۔ اگر ہم منٹو کے افسانے 'ٹوبہ ٹیک سنگھ' کا تجزیاتی مطالعہ کریں تو ان کے فن اور موضوع کو برتنے کے ڈھب کی متعدد خوبیاں عیاں ہو جاتی ہیں۔ سبھی ناقدین کی رائے ہے کہ یہ افسانہ تقسیم ہند پر اور تقسیم کے ذمے دار سیاسی راہ نماؤں پر بھرپور طنز ہے۔ پاگل خانے کے پس منظر میں افسانہ لکھ کر منٹو نے بٹوارے کے ذمے داروں کی ذہنی حالت کو پاگلوں سے بھی بدتر ظاہر کرنے کا اشارہ کیا ہے۔ اس افسانے میں منٹو کے نزدیک بٹوارے سے پیدا ہونے والے مسائل میں سب سے کرب ناک مسئلہ نقلِ مکانی کا ہے یعنی اس زمین کو چھوڑ کر جانے والوں کا ناقابلِ برداشت دکھ جس میں ان کی جڑیں بہت گہرائی تک اتری ہوئی ہیں۔ افسانے کے مرکزی کردار کا اصل نام بشن سنگھ تھا مگر سب اسے ٹوبہ ٹیک سنگھ کہتے تھے اس لیے کہ اس جگہ کا نام، اس زمین کا نام، اس گاؤں کا نام ٹوبہ ٹیک سنگھ تھا جہاں اس نے

زندگی پائی۔ افسانے کا عنوان بھی بشن سنگھ کی بجائے ٹو بہ ٹیک سنگھ رکھا گیا تا کہ قاری پر یہ تاثر قائم کیا جا سکے کہ انسان اپنی مٹی، اپنے ماحول اور اپنی زمین سے ہی پہچانا جاتا ہے۔ منٹو نے افسانے میں کچھ اس طرح کے اشارے کیے ہیں کہ بقول وارث علوی ٹو بہ ٹیک سنگھ ایک ایسے درخت کی علامت بن گیا ہے جس کی جڑیں زمین میں بہت اندر تک پیوست ہیں۔ مثلاً ایک جگہ لکھتے ہیں:

''وہ دن میں سوتا تھا نہ رات میں۔ پہرے داروں کا یہ کہنا تھا کہ پندرہ برس کے طویل عرصے میں وہ ایک لحظے کے لیے بھی نہیں سویا۔ لیٹا بھی نہیں تھا۔ البتہ کبھی کبھی کسی دیوار کے ساتھ ٹیک لگا لیتا تھا۔''

یہ Description قارئین کے ذہن میں ایک تناور درخت کی امیج بناتا ہے۔ ایک دوسرے واقعہ میں بھی اسی طرح کا اشارہ اور migration کا کرب موجود ہے۔ لکھتے ہیں:

''ایک پاگل تو پاکستان اور ہندوستان اور ہندوستان اور پاکستان کے چکر میں کچھ ایسا گرفتار ہوا کہ اور زیادہ پاگل ہو گیا۔ جھاڑو دیتے دیتے ایک دن درخت پر چڑھ گیا اور ٹہنی پر بیٹھ کر دو گھنٹے مسلسل تقریر کرتا رہا، جو پاکستان اور ہندوستان کے نازک مسئلے پر تھی۔ سپاہیوں نے اسے نیچے اترنے کو کہا تو وہ اور اوپر چڑھ گیا۔ ڈرایا دھمکایا گیا تو اس نے کہا۔ میں اسی درخت پر ہی رہوں گا۔ بڑی مشکل کے بعد جب اس کا دورہ سرد پڑا تو وہ نیچے اترا اور اپنے ہندو سکھ دوستوں سے گلے مل مل کر رونے لگا۔ اس خیال سے اس کا دل بھر آیا کہ وہ اسے چھوڑ کر ہندوستان چلے جائیں گے۔''

یعنی جنہیں اپنے لیے یا دوسروں کے لیے migration قبول نہیں تھا، انھیں یہ احساس ہونے لگا کہ جس زمین میں ان کی جڑیں دور تک پھیلی ہوئی ہیں، اس زمین کو چھوڑ کر جانا کیوں کر ممکن ہو سکتا ہے۔ یہاں پیڑ پر چڑھ کر اس شخص کا پناہ تلاش کرنا منٹو کے اشاراتی اسلوب اور تخلیقیت کا ثبوت ہے۔ لیکن پاکستان اور ہندوستان کی حکومتوں نے جب پاگلوں کے تبادلے کا فیصلہ کر لیا تو ٹو بہ ٹیک سنگھ جو اپنی مٹی سے شدت کے ساتھ جڑا ہوا تھا کسی حالت میں ہندوستان جانے کو تیار نہیں ہوا۔ اس ضمن میں افسانے کا آخری منظر نامہ ملاحظہ ہو:

''جب اس کو زبردستی دوسری طرف لے جانے کی کوشش کی گئی تو وہ درمیان میں ایک جگہ اس انداز میں اپنی سوجی ہوئی ٹانگوں پر کھڑا ہو گیا جیسے اب اسے کوئی

طاقت وہاں سے نہیں ہلا سکے گی۔ آدمی چوں کہ بے ضرر تھا اس لیے اس سے مزید زبردستی نہ کی گئی۔ اس کو وہیں کھڑا رہنے دیا گیا اور تبادلے کا باقی کام ہوتا رہا۔
سورج نکلنے سے پہلے ساکت وصامت بشن سنگھ کے حلق سے ایک فلک شگاف چیخ نکلی---ادھر ادھر سے کئی افسر دوڑے آئے اور دیکھا کہ وہ آدمی جو پندرہ برس تک دن رات اپنی ٹانگوں پر کھڑا رہا، اوندھے منہ لیٹا تھا۔ ادھر خاردار تاروں کے پیچھے ہندوستان تھا۔ ادھر ویسے ہی تاروں کے پیچھے پاکستان۔ درمیان میں زمین کے اس ٹکڑے پر جس کا کوئی نام نہیں تھا ٹوبہ ٹیک سنگھ پڑا تھا۔''

اس کا اس طرح کھڑے کھڑے اوندھے منہ گرنا، یہ ثابت کرتا ہے کہ کسی پرانے اور تناور درخت کو ایک جگہ سے اکھاڑ کر دوسری جگہ لگانے کا فیصلہ نہایت غیر دانش مندانہ ہے۔ اگر افسانے کو اس نقطۂ نظر سے دیکھا جائے تو دو باتیں سامنے آتی ہیں۔ ایک تو یہ کہ نقلِ مکانی یعنی migration کے کرب پر لکھی جانے والی اردو کی یہ پہلی بہترین کہانی ہے۔ بعد میں انتظار حسین نے ہجرت کو اپنا موضوع بنایا۔ دوسری بات یہ کہ سعادت حسن منٹو نے اردو افسانے کی تاریخ میں پاکستان چھوڑ کر ہندوستان آنے والے سکھ اور ہندو بھائیوں کے دکھ درد کو پہلی بار دل کی گہرائیوں سے محسوس کیا اور قارئین کو باور کرایا کہ اپنی زمین اور اپنی جڑوں سے لگاؤ انسان کے دوسرے تمام جذبوں سے زیادہ گہرا، مستحکم اور پائیدار ہوتا ہے۔

بشن سنگھ کا اپنی زمین چھوڑ کر نہ جانے کے لیے اڑ جانا، یا ایک جگہ مضبوطی سے پاؤں جما کر کھڑے کھڑے گر کر مر جانا نقلِ مکانی کے خلاف احتجاج ہے مگر منٹو کی تخلیقی قوت کا اظہار تب ہوتا ہے جب وہ ایسی جگہ گر کر مرتا ہے جس کا کوئی نام نہیں، یعنی No man's land کوئی بھی دوسرا افسانہ نگار اس پہلو کو نظر میں رکھنے سے چوک سکتا تھا، اور وہ بشن سنگھ کی موت کو کہیں بھی دکھا سکتا تھا۔ پاکستان کی زمین پر یا پاگل خانے کی سلاخوں سے سر ٹکرا کر۔ اس صورت میں نہ تو طنز کی دھار اتنی تیز ہوتی اور نہ ہی کہانی کا دائرہ اتنا بڑا ہوتا۔ افسانے کا آخری جملہ ہے:

''زمین کے اس ٹکڑے پر جس کا کائی نام نہیں تھا، ٹوبہ ٹیک سنگھ پڑا تھا۔''

اگر یہاں ٹوبہ ٹیک سنگھ کی بجائے بشن سنگھ پڑا تھا لکھا ہوتا تو معنی کی اتنی جہتیں پیدا نہیں ہوسکتی تھیں۔ دراصل ٹوبہ ٹیک سنگھ ایک وسیع استعارہ ہے جس میں بہت سے معانی سمائے ہوئے ہیں۔ منٹو کا امتیاز یہ ہے کہ وہ ہر کہانی کے خاتمے پر اپنی تمام تخلیقی صلاحیتوں کو یکجا کر کے ان کا نہایت فن کارانہ اظہار کرتا ہے۔ فن کی یہی باریکی اسے ایک بڑا تخلیق کار بناتی ہے۔

کہانی ''ننگی آوازیں'' میں ان مہاجرین کے مسئلے کو موضوع بنایا گیا ہے جنھیں رہنے کی کوئی مناسب جگہ نہیں مل سکی تھی، اور وہ چھوٹی چھوٹی کوٹھریوں میں بسر کرنے لگے تھے مگر سخت گرمیوں کی رات میں کھلی چھت پر ایک ساتھ سوتے تھے جہاں شادی شدہ جوڑوں کو بھی خلوت میسر نہیں تھی۔ لوگوں نے ٹاٹ لگا کر کسی حد تک پردے کا انتظام تو کر لیا تھا مگر بے لباس آوازیں ایک دوسرے پر تنہائی کے تمام رازوں کو فاش کر رہی تھیں۔ انھیں سن کر بھولو کی طبیعت میں ایک عجیب انقلاب پیدا ہو گیا۔ وہ شادی بیاہ کا بالکل قائل نہیں تھا مگر اب شادی کرنے کے لیے پاگل ہوا جا رہا تھا۔ لیکن رات کو سونے کے لیے وہی کھلی چھت--- پردے کا انتظام تو ٹاٹ سے ہو گیا مگر ہر جانب سے آنے والی ننگی آوازیں سب کچھ درہم برہم کر دیتیں۔ وہ خود کو ننگا محسوس کرتا۔ الف ننگا۔ نتیجتاً وہ ایک شادی شدہ مرد ہونے کے فرائض ادا کرنے میں ناکام رہا۔ بیوی میکے چلی گئی، ایک بار آئی مگر دوبارہ واپس آنے سے انکار کر دیا۔ لوگوں نے اس کا مطلب جو نکالا اس کی وجہ سے بھولو کا دماغی توازن بگڑ گیا۔ اب وہ الف ننگا بازار میں گھومتا پھرتا، کہیں ٹاٹ لٹکتا دیکھتا تو اس کو اتار کر ٹکڑے ٹکڑے کر دیتا تھا۔ المیہ یہ ہے کہ جس شادی کی تمنا میں وہ پاگل ہوا جا رہا تھا اس کی تکمیل نے اسے سچ مچ پاگل کر دیا۔ اس صورتِ حال میں بھولو کا پاگل ہو جانا ایک نفسیاتی حقیقت ہے جس پر کوئی بھی تخلیق کار کہانی لکھ سکتا تھا مگر اس کے اختتام پر منٹو نے اپنی تخلیقی توانائی کا استعمال کر کے انسان کے بہت اندرونی نفسیاتی پیچیدگی اور داخلی کیفیت کو ڈرامائی پیرایہ عطا کر دیا ہے۔ مرکزی کردار کا پاگل ہو جانا ایک فطری عمل ہو سکتا ہے مگر اس کا بازار میں بالکل ننگا گھومنا اور جہاں ٹاٹ کا پردہ نظر آ جائے اسے اکھاڑ کر پھینک دینا منٹو کی تخلیقی قوت کا بے پناہ اظہار ہے۔

یہ حقیقت ہے کہ منٹو نے طوائف کو اپنے زیادہ تر افسانوں کا موضوع بنایا، لیکن یہ طوائف مرزا ہادی رسوا کی امراؤ جان ادا اور قاضی عبدالغفار کی لیلیٰ سے مختلف تھی۔ جو سب سے نچلے درجے کی طوائف ہو سکتی ہے اس میں منٹو نے ایک مکمل عورت تلاش کی۔ 'ہتک' ایک ایسی ہی طوائف کی کہانی ہے۔ منٹو اس کہانی میں طوائف کے کمرے کا منظر ان الفاظ میں بیان کرتے ہیں:

> ''کمرہ بہت چھوٹا تھا، جس میں بے شمار چیزیں بے ترتیبی کے ساتھ بکھری ہوئی تھیں...... ایک چھوٹے سے دیوار گیر پر سنگار کا سامان رکھا تھا۔ گالوں پر لگانے کی سرخی، ہونٹوں کی سرخ بتی، پاؤڈر، کنگھی اور لوہے کے پن جو غالباً اپنے جوڑے میں لگایا کرتی تھی...... پلنگ کے پاس ہی بید کی ایک کرسی پڑی تھی جس کی پشت سر ٹیکنے کے باعث بے حد میلی ہو رہی تھی۔ کرسی کے دائیں ہاتھ کو ایک تپائی تھی جس پر

ہز ماسٹر وائس کا پورٹ ایبل گراموفون پڑا تھا۔ اس گراموفون پر منڈھے ہوئے
کالے کپڑے کی بہت بری حالت تھی۔ زنگ آلود سوئیاں تپائی کے علاوہ کمرے
کے ہر کونے میں بکھری ہوئی تھیں۔ اس تپائی کے عین اوپر دیوار پر چار فریم لٹک
رہے تھے، جن میں مختلف آدمیوں کی تصویریں جڑی تھیں۔ اس کے ساتھ ہی
چھوٹے سے دیوار گیر پر جو کہ بے حد چکنا ہو رہا تھا تیل کی ایک پیالی دھری تھی، جو
دیے کو روشن کرنے کے لیے وہاں رکھی گئی تھی۔ پاس ہی دیا پڑا تھا جس کی لو ہوا بند
ہونے کے باعث ماتھے کے تلک کی مانند سیدھی کھڑی تھی۔ اس دیوار گیر پر دھوپ
کی چھوٹی بڑی مروڑیاں بھی پڑی تھیں----۔'' (ہتک، منٹو)

اس طوائف کا نام سوگندھی تھا۔ دلال رام لال ایک رات اسے باہر موٹر میں بیٹھے سیٹھ کے پاس لے جاتا ہے۔ سج سنور کر اور پھول دار ساری پہن کر جب وہ موٹر کے دروازے کے پاس کھڑی ہو جاتی ہے تو سیٹھ اس کے چہرے پر بیٹری کی روشنی ڈال کر اسے دیکھتا ہے۔ پھر بٹن دبانے کی آواز پیدا ہوتی ہے اور روشنی بجھ جاتی ہے۔ ساتھ ہی سیٹھ کے منہ سے 'اونہہ' نکلتا ہے۔ پھر ایک دم موٹر کا انجن پھڑ پھڑاتا ہے اور کار یہ جا، وہ جا......اس وقت ایک طوائف کے اندر کی عورت اچانک جاگ جاتی ہے۔ وہ اپنی بے عزتی برداشت نہیں کر پاتی اور کمرے میں آ کر دیوار پر لگی اپنے پسندیدہ مردوں کی تصویریں اکھاڑ پھینک دیتی ہے۔ اس وقت اس کا ایک پرانا گاہک مادھو بھی کمرے میں موجود تھا، جو اس کی غیر موجودگی میں وہاں آ چکا تھا۔ وہ ہمیشہ اس سے ہمدردی کا دکھاوا کیا کرتا تھا۔ آج سوگندھی کا رویہ اس کے ساتھ بھی بدل جاتا ہے اور وہ نہایت بد سلوکی سے پیش آتی ہے۔ گویا وہ آج اپنی بے عزتی کا بدلہ ہر مرد سے لینا چاہتی تھی۔ اس کے بعد سوگندھی جو عمل کرتی ہے وہ یقیناً منٹو کی تخلیقی قوت کا منفرد اور توانا مظہر ہے---یعنی آخر میں وہ بہت دیر تک کرسی پر بیٹھی رہی۔ سوچ بچار کے بعد بھی جب اسے اپنے دل کو سمجھانے کا کوئی طریقہ نہ ملا تو اس نے اپنے خارش زدہ کتے کو گود میں اٹھایا اور ساگوان کے چوڑے پلنگ پر اسے پہلو میں لٹا کر سو گئی۔ دراصل وہ پوری مرد ذات کو گالی دینا چاہتی تھی۔ یہ بتانا چاہتی تھی کہ میرے لیے تم سب کی حیثیت ایک خارش زدہ کتے سے زیادہ نہیں۔ بلکہ وہ میرے لیے تم سے زیادہ عزیز ہے۔ اسے موٹر والے سیٹھ کو اپنی ہتک کے بدلے 'حرام زادے کتے'، 'خارش زدہ کتے' کہنے کا موقع نہیں ملا۔ وہ جا چکا تھا اب وہ بے بس تھی۔ آخر کیا کرتی؟ اگر وہ اسے ناپسند نہیں کرتا تو ظاہر ہے اس کے پہلو میں آ کر سوتا۔ وہ نہیں سویا تو یہ جتانے کے لیے کہ تیرا بدل میرے لیے یہ خارش زدہ کتا ہے، اس نے کتے کو اپنے پہلو میں سلا لیا۔ یہ منٹو

کا ہنر ہے کہ اس نے ایک گالی کو عمل یعنی Act میں تبدیل کر کے جسم عطا کر دیا اور اس طرح سوگندھی نے غائبانہ ہی سہی ایک انوکھے انداز میں سیٹھ سے انتقام لے لیا۔ ایک بے بس اور لاچار طوائف نے اپنی ہتک کا نرالے ڈھنگ سے بدلہ لیا۔ عورت کی نفسیات کے اس پہلو تک رسائی منٹو ہی کا حصہ ہے۔ اس سے قبل اردو میں اس انداز کے اختتام والے افسانے نہیں لکھے گئے تھے۔ اردو ہی کیا بلکہ 'ہندی نئی کہانی آندولن' کے چند اہم کہانی کاروں پر بھی منٹو کے اثرات قبول کرنے کا شبہ ہوتا ہے۔ کملیشور کا 'مانس کا دریا' پڑھنے کے بعد ایسا لگتا ہے کہ اس کی زبان، اسلوب، جزئیات، فضا اور کردار کی نفسیات منٹو کے افسانوں سے کافی مماثلت رکھتی ہے۔ محسوس ہوتا ہے کہ کملیشور نے شعوری یا لاشعوری طور پر منٹو کا اثر قبول کیا۔ حالاں کہ یہ بات وثوق کے ساتھ نہیں کہی جا سکتی۔ اس لیے کہ یہ یکسانیت یا مماثلت حقیقت نگاری کا نتیجہ بھی ہو سکتی ہے۔ دونوں کہانیوں کی فضا کا ایک جیسا ہونا اتفاقیہ بھی ہو سکتا ہے، اس لیے کہ دونوں کہانیاں ایک ہی ماحول اور ایک ہی پس منظر کی کہانیاں ہیں۔ کملیشور کی کہانی 'مانس کا دریا' موضوع کے لحاظ سے بالکل مختلف کہانی ہے اور وہ بھی ایک بڑی اور اہم کہانی تسلیم کی جاتی ہے۔ 'مانس کا دریا' میں ایک طوائف کے کمرے کی تفصیلات ملاحظہ ہوں:

> ''تنگ کوٹھری میں عجیب سی بو بھری ہوئی تھی۔ ایک کونے میں پانی کا گھڑا رکھا تھا اور تام چینی کا ایک ڈبہ۔ کونے میں کچھ چیتھڑے بھی پڑے ہوئے تھے۔ وہ پڑا ادھر ادھر دیکھتا رہا۔ جگنو کے سرہانے ہی چھوٹی سی الماری تھی۔ اس کا پتھر تیل کے چکنے دھبوں سے اٹا ہوا تھا۔ ایک ٹوٹا ہوا کنگھا، سستی نیل پالش کی شیشی اور جوڑے کے کچھ پن اس میں پڑے ہوئے تھے۔ الماری کی دیوار پر پنسل سے کچھ نام اور پتے تحریر تھے۔ فلمی گانوں کی کچھ کتابیں ایک کونے میں رکھی تھیں۔ ان ہی کے پاس مردہ سانپوں کی مانند نقلی بالوں کی کچھ چوٹیاں پڑی تھیں۔ یہ سب دیکھتے دیکھتے اسے کراہیت ہونے لگی تھی۔ اپنا دھیان ہٹانے کے لیے اس نے جگنو کی ران پر ہاتھ رکھ دیا تھا جو باسی مچھلی کی طرح پلپلی اور کھدر کی طرح کھردری تھی۔۔۔''
>
> (مانس کا دریا، کملیشور: ترجمہ کملیشور نمبر فن اور شخصیت)

کملیشور نے 'مانس کا دریا' میں ایک جسم فروش طوائف جگنو کا کردار پیش کیا ہے اور ہتک میں منٹو نے سوگندھی کا۔ دونوں ایک ہی معاشرے سے تعلق رکھتی ہیں، فرق محض زمانے کا ہے۔ منٹو کی سوگندھی کا زمانہ پہلے کا ہے اور جگنو کا زمانہ بعد کا۔ اسی لیے منٹو کی سوگندھی کے یہاں فلمی گانے سننے کے لیے

گراموفون ہے تو تھوڑا سا پڑھ لکھ لینے کے بعد کملیشور کی جگنو کے یہاں فلمی گانوں کی سستی کتابیں۔ منٹو نے کمرے کی منظر کشی کرتے ہوئے چار مردوں کی تصویروں کا ذکر کیا ہے۔ گویا منٹو عورت کی اس نفسیات کو ظاہر کرنا چاہتے ہیں کہ جہاں سینکڑوں لوگ آتے ہوں، وہاں بھی عورت کچھ مخصوص لوگوں کو سب سے الگ ہٹ کر دیکھنا چاہتی ہے اور ان کو اپنے ذہن و دل کے نرم گوشے میں محفوظ کرنے کے سبب ان کی تصویروں کو فریموں میں قید کر لیتی ہے۔ کملیشور نے پیشہ ورعورت کی اسی نفسیات کو دیوار پر پنسل سے کچھ نام پتے نوٹ کر لینے کے عمل سے ظاہر کیا ہے۔ منٹو کی سوگندھی پڑھی لکھی نہیں تھی جو اس دور کا تقاضا تھا لیکن کملیشور کے زمانے تک آتے آتے پیشہ ورعورت بھی معمولی پڑھ لکھ گئی تھی، اس لیے کملیشور کی جگنو الماری کی دیوار پر پنسل سے اپنے چہیتے اور منتخب گاہکوں کے نام اور پتے درج کر لیتی ہے۔ اس مماثلت کے باوجود کملیشور کی کہانی اپنا ایک ممتاز اور منفرد مقام رکھتی ہے۔ خاص طور سے یہ تشبیہ بے مثال ہے کہ ''اس نے جگنو کی ران پر ہاتھ رکھ دیا تھا جو باسی مچھلی کی طرح پلپلی اور کھدر کی طرح کھردری تھی۔'' اس بیان سے قاری کسی جنسی لذت کا شکار ہونے کی بجائے جگنو کی قابلِ رحم حالت پر فکر مند ہونے لگتا ہے، اور ہمارے سیاسی نظام اور مہذب سماج کی بے اعتنائی اور ستم ظریفی ابھر کر سامنے آجاتی ہے۔ اس تشبیہ میں پلپلی باسی مچھلی جیسے الفاظ دریا کی مناسبت سے اور کھدر کی طرح کھردری جیسے الفاظ اس صورت حال کے ذمہ دار سیاسی راہ نماؤں پر طنز کی خاطر استعمال ہوئے ہیں۔

منٹو کی نثر بھی تشبیہات سے مزین ہوتی ہے۔ ان کے فن کی ایک خصوصیت یہ بھی ہے کہ وہ اکثر ایک بڑا گیپ دے کر کہانی ختم کرتے ہیں اور قاری اپنے طور پر اس خلا کو پر کر کے ایک خاص قسم کی تسکین حاصل کرتا ہے۔ منٹو اپنی نثر میں فن کارانہ اختصار سے کام لیتے ہیں، ان کے یہاں ایک جملہ تو کیا، ایک لفظ بھی فاضل نہیں ہوتا۔ یہی وجہ ہے کہ ان کی نثر میں بلا کی روانی ہوتی ہے۔ منٹو تشبیہات اور استعارات کا استعمال نثر میں اس خوبی سے کرتے ہیں کہ ان کی نثر شاعرانہ بھی نہیں ہونے پاتی اور اس میں زیادہ سے زیادہ تخلیقیت کا عنصر سمٹ آتا ہے۔

یہ سچ ہے کہ منٹو نے زیادہ تر جنسی موضوعات پر کہانیاں لکھیں مگر ان کی کہانیوں کو فحش نہیں کہا جا سکتا۔ اس لیے کہ منٹو کے یہاں، جہاں بھی جنسی مناظر آتے ہیں وہاں وہ ایک بے باک اور آزاد قلم فن کار ہونے کے باوجود اس محتاط انداز سے ان کا ذکر کرتے ہیں کہ پڑھنے والا جنسی لذت حاصل کرنے کے بجائے کچھ سوچنے پر مجبور ہو جاتا ہے۔ یہی ان کا مخصوص فن ہے جس کی بنا پر ان کے جنسی افسانے بھی محض جنسی نہیں رہ جاتے بلکہ جنسی مسائل یا جنسی استحصال جیسے مسئلے پر غور و فکر کی دعوت دیتے ہیں۔

’ٹھنڈا گوشت‘ اور ’کھول دو‘ اس کی بہترین مثالیں ہیں۔ اپنے افسانے جانکی کے ایک منظر کو قاری کے سامنے پیش کرتے وقت منٹو بیتی رات کا بیان چٹخارے لے کر نہیں کرتے، صرف اتنا لکھتے ہیں کہ:

’’سعید کے پیچھے سے ایک چوڑیوں والا بازو چادر کے اندر سے نکلا اور پلنگ کے پاس رکھی کرسی کی طرف بڑھنے لگا۔ کرسی پر لٹھے کی سفید شلوار لٹک رہی تھی۔‘‘

ان چند الفاظ سے گزری رات کا مکمل منظر نگاہوں کے سامنے لا کھڑا کیا ہے مگر یہاں منٹو فحش نگاری سے صاف دامن بچالیتے ہیں۔ کہیں کہیں تو منٹو نے التزاماً قاری کے ذہن کو جنسی لذت سے دور رکھنے کی کامیاب کوشش کی ہے۔ مثلاً جب منٹو سوگندھی کی ننگی بانہوں اور بغلوں کا ذکر کرتے ہیں تو لکھتے ہیں:

’’دائیں بازو کی بغل میں شکن آلود گوشت ابھرا ہوا تھا جو بار بار مونڈھنے کے باعث نیلی رنگت اختیار کر گیا تھا، جیسے نچی ہوئی مرغی کی کھال کا ایک ٹکڑا وہاں پر رکھ دیا ہو۔‘‘

اس کریہہ تشبیہ سے قاری کے ذہن میں جنسی لذت کے نام کی کوئی شے ہوگی بھی تو مر جائے گی۔ منٹو نے یہاں سوگندھی کی بغل کا ذکر، جو جنس کا خاص جزو ہے، کچھ اس انداز میں کیا ہے گویا ننگی بغل کا نہیں سوگندھی کے ڈھکے چھپے زخم کا تذکرہ کیا ہو۔ یہی منٹو کا فن ہے۔

منٹو نے تقسیم ہند کے موضوع پر بھی بے شمار کہانیاں لکھیں۔ خاص طور پر ملک کی تقسیم کے فوراً بعد رونما ہونے والے قیامت خیز فسادات پر۔ جن میں مختصر ترین افسانوں کے مجموعے ’سیاہ حاشیے‘ کے علاوہ ٹھنڈا گوشت، شریفن، کھول دو، گورمکھ سنگھ کی وصیت اور موذیل وغیرہ قابلِ ذکر افسانے ہیں۔ تقسیم ہند تو ایک وسیع موضوع ہے لیکن اس دردناک اور افسوس ناک واقعے کے نتیجے میں بے شمار مسائل پیدا ہوئے۔ مثلاً فساد، بدلتی قدریں، مشترکہ تہذیب کا بکھرنا، معاشی بد حالی کا بگڑنا، غیر محفوظ ہونے کا احساس، خاندان اور دلوں کا بٹوارہ اور اپنی دھرتی، اپنا ملک اور مٹی کی خوشبو کو چھوڑ کر جانے اور ادھر سے چھوڑ کر آنے کا شدید کرب یعنی ہجرت۔ منٹو کی کہانی ’ٹوبہ ٹیک سنگھ‘ جسے ہجرت کے مسئلے پر لکھی ہوئی پہلی علامتی کہانی کہا جا سکتا ہے، نئے لکھنے والوں کو علامتی اسلوب سے آشنا کراتی ہے۔ اس سلسلے میں ان کی کہانی ’پھندنے‘ کو بھی نظر انداز نہیں کیا جا سکتا ہے۔ کچھ ناقدین ’پھندنے‘ کو اردو کی پہلی علامتی کہانی اور تجریدی کہانی تسلیم کرتے ہیں۔ دراصل یہ ایک استعاراتی کہانی ہے۔ منٹو نے اس کہانی میں بیان کے روایتی انداز سے انحراف کیا ہے۔ لفظوں کو اپنے رائج معانی میں استعمال نہیں کیا، اس میں باضابطہ کوئی پلاٹ نہیں ہے اور نہ منٹو نے کردار نگاری کے اپنے مخصوص فن کا مظاہرہ کیا ہے۔ اس کہانی کے مطالعہ کے

بعد کسی حد تک یہ بات صحیح نظر آتی ہے کہ جدید افسانہ نگاروں کے سامنے یا ان کے ذہن کے کسی نہ کسی گوشے میں 'پھندنے' شعوری یا لاشعوری طور پر ضرور تھی۔ کیوں کہ جدیدیت کے زیر اثر لکھنے والے افسانہ نگاروں کا اسلوب نگارش 'پھندنے' کے اسلوب سے بڑی حد تک مماثلت رکھتا ہے۔

بہر کیف اس نامکمل جائزے کی روشنی میں یہ کہا جا سکتا ہے کہ منٹو کی کہانیاں تخلیقی قوت کا توانا اظہار ہوتی ہیں۔

عاصم صدیقی

منٹو کے افسانوں کی شعریات

گفتگو کا آغاز اس بنیادی سوال سے کیا جا سکتا ہے کہ آج جب تقسیم ہند کو ۶۵ سال ہو چکے ہیں اور جب ادب پڑھنے کے روایتی طریقوں پر سوالیہ نشان لگایا جا رہا ہے تو ایسے میں ہم منٹو کو کیسے پڑھیں۔ پچھلے کئی برسوں میں اس پر کافی کچھ لکھا جا چکا ہے کہ مصنف کا مطالعہ کیسے کیا جائے، اس کے مطالعے کی حدود کیا ہوں اور سب سے اہم بات یہ کہ مطالعہ کی پشت پر کون سی سیاست کارفرما ہے۔ کسی فن پارے کے مطالعے یا اس کی تنقید کی سیاست کو اکثر تخلیق کار اور اس کے تخلیق کی سیاست سے مربوط کر کے دیکھنے کی کوشش کی گئی ہے۔ منٹو کے سلسلے میں صادر کیا گیا بیشتر تنقیدی فیصلہ ان کی منتخب کہانیوں کے مطالعے کا نتیجہ ہے، جس میں انھیں فحش نگار، تشدد پسند اور تقسیم کے اندوہ ناک واقعہ سے فائدہ حاصل کرنے والے ادیب کے طور پر پیش کیا گیا۔ حد تو یہ ہے کہ سطحی قسم کی تنقید میں جس کو الٹرا نیشنلسٹ تنقید کہہ سکتے ہیں، منٹو پر یہ الزام عائد کیا جاتا ہے کہ وہ پالہ بدل کر پاکستانی ہو گئے اور بطور دلیل منٹو کے آخری زمانے کی تحریروں، مثلاً ان کے مجموعے 'یزید' اور پنڈت نہرو کے نام لکھے گئے ان کے خطوط سے اقتباسات کو توڑ مروڑ/مسخ کر کے پیش کیا گیا۔ منٹو کی وفات کے بعد اس کی یاد میں منایا جانے والا جشن بھی، ناقدین کے اس غالب نقطۂ نظر کو تبدیل نہیں کر سکا کہ منٹو لوگوں کے جنسی جذبات کو برانگیختہ کر کے اور انھیں حیرت میں ڈال کر لطف اندوز ہوتا تھا۔ منٹو پر گفتگو کرتے ہوئے بسا اوقات اس کی وہ کہانیاں جو تقسیم کے واقعہ اور جنس سے کوئی علاقہ نہیں رکھتیں، سہل پسندی کے ساتھ نظر انداز کر دی گئیں۔ خالد میاں، منظور، ممد بھائی اور فرشتہ جیسے بہت سے افسانے، جن کا موضوع نہ جنس ہے اور نہ ہی تقسیم کے واقعات، ان کا ذکر مشکل سے ہی آتا ہے۔ اس کے علاوہ منٹو کے بہت سے ریڈیائی ڈرامے بھی ہیں جنھیں تقریباً فراموش کر دیا گیا ہے۔ منٹو کا فن نہایت پرقوت، ہمہ گیر اور پیچیدہ ہے جسے نقاد کے جزوی اور عمومی تنقیدی فیصلوں

میں ہر گز سمیٹا نہیں جا سکتا۔ آلوک بھلاً کا یہ خیال بالکل درست ہے کہ منٹو کی کہانیاں اس احساس کو نمایاں کرتی ہیں کہ زندگی ہمیں جس سمت میں لے جارہی ہے وہاں تنہائی، درد اور غم کے سوا کچھ نہیں۔ منٹو کے افسانوں کی امتیازی خصوصیات کا احاطہ کرتے ہوئے گوپی چند نارنگ نے بھی تقریباً ایسا ہی وجودی خیال پیش کیا ہے۔ وہ کہتے ہیں:

> ''منٹو اپنے بہترین اوقات میں تخلیقی فن کے رموز کی سمفونی (Symphony) سے لطف اندوز ہوتا ہے اور اس سمفونی (موسیقی) میں اس کا غالب آہنگ غم کا آہنگ ہے۔ غمِ وجود، روح کی تنہائی اور نا قابلِ بیان تکلیف یا دکھ جو کہ لامحدودیت کی موسیقی کا حصہ ہے۔''

ظاہر ہے منٹو کے فن کو مختلف نظریات کی روشنی میں الگ الگ تنقیدی زاویوں سے دیکھا گیا ہے۔ فکشن کی تنقید کا ایک اہم مسئلہ جو کہ جزوی طور پر مختصر افسانے کی تنقید پر بھی صادق آتا ہے یہ ہے کہ یہ فن کو کل کے بجائے جزو میں دیکھتی ہے۔ منٹو کے افسانوں کے موضوعات پر کیا گیا اس قسم کا کوئی بھی غیر سنجیدہ تنقیدی فیصلہ اس کی غیر افسانوی تخلیقات کو نا قابلِ اعتنا بنا دیتا ہے۔ اس کے خاکے اور ڈرامے بھی تنقید کے اس جزوی مطالعے سے متاثر ہوئے ہیں۔ بہر حال مختلف نظریاتی اصولوں کی محدودیت نے یہ ثابت کر دیا ہے کہ فنکار یا ادیب کی تخلیقات کو نئے زاویوں سے دیکھنے کی ضرورت اب بھی باقی ہے۔ کسی فن کی پیچیدگی اور اس میں موجود معنوی قوت کا اظہار الگ الگ زاویوں سے مختلف نوعیت کا ہوتا ہے۔ منٹو کا فن اپنی تفہیم کے لیے نئے تنقیدی اصولوں کا تقاضا کرتا ہے اور اس سے شاید منٹو کے فن کی وہ جہتیں روشن ہو جائیں جو اب تک دریافت نہیں ہو سکیں۔ مقالے میں ساری توجہ طاقت کی مختلف صورتوں کے خلاف منٹو کے احتجاجی رویے پر کی گئی ہے، خواہ یہ طاقت استعمار کی ہو یا وطن پرست کی، اس سلسلے میں ایڈورڈ سعید کے مطالعۂ متن کے اس اصول کا اطلاق کیا گیا ہے جسے Centraputal reading of text کہتے ہیں۔ یہاں یہ وضاحت بھی ضروری ہے کہ مطالعۂ متن کے اس طریقے کا اطلاق منٹو کی تمام کہانیوں پر نہیں ہوگا تاہم یہ مضمون منٹو کے ابتدائی زمانے سے لے کر آخری زمانے تک کی تخلیقات کو اسی مخصوص اصول کی روشنی میں پیش کرتا ہے۔ دوسری اہم بات یہ ہے کہ منٹو کے جن افسانوں پر سب سے زیادہ اعتراض ہوا وہی اس کے سب سے اچھے افسانے ہیں اور منٹو کے غیر معروف افسانے بھی کسی حد تک انھیں تصورات کو نمایاں کرتے ہیں جو منٹو کے معروف افسانوں کا حصہ ہیں۔

منٹو کے افسانے تاریخ کے ایک بہت ہی نازک موڑ پر سامنے آئے۔ ہندوستان کی تقسیم سے

قبل اور بعد کا یہ زمانہ انتہائی انتشار کا زمانہ ہے اور واضح طور پر ان مسائل کو سامنے لاتا ہے جو آج مابعد استعمار تنقید (Post Colonial Criticism) کا اہم حصہ ہیں، مثلاً قومیت، استعماریت اور شناخت کے مسائل اور حاوی نظام کلام کی مخالفت۔ ایسے میں کوئی منٹو کے بشر دوست مطالعے سے جس میں اس کے غیر اخلاقی سروکار، انسانی ذہنیت کے متعلق اس کے تصورات، انسان کے اخلاقی زوال پر اس کے موقف پر زور دیا جاتا ہے، اتفاق نہیں کر سکتا، دوسرے لفظوں میں ایسا مطالعہ منٹو کو اس کے عصری تناظر سے الگ کر کے دیکھنے کی کوشش کہا جا سکتا ہے جس میں منٹو کے افسانوی کردار اکثر غیر متحرک (Arechetype) معلوم ہوتے ہیں اور جن کا اپنے ماحول سے کوئی تعلق نہیں۔ جبکہ واقعی صورت حال یہ ہے کہ منٹو کے افسانوں کے موضوعات گہرے طور پر اپنے عہد سے وابستہ ہیں اور یہ مخصوص تناظر منٹو کے فن کی تفہیم میں بنیادی اہمیت کا حامل ہے۔ منٹو کے سوانحی مواد کے فقدان پر جو اسے تاریخ میں ایک خاص مقام عطا کرتا ہے، جس سے اس کے مطالعے کے مآخذ معلوم ہوتے ہیں، جس سے اس کی دوستی، اس کی دشمنی، اس کے مذہبی اور سیاسی تصورات یا پھر جس سے اس کی مسلسل دلّی سے بمبئی اور بمبئی سے لاہور کی ہجرت کی روداد معلوم ہوتی ہے، آلوک بھلاّ کا اظہارِ تاسف درست معلوم ہوتا ہے۔ تنقید کے روایتی سوانحی طریقہ کار اور ہیئتی شدت پسندی کو ترک کرنے کے بعد بھی طاقت، اختیار، محکومی اور احتجاج جیسے سوالات پر منٹو کے نقطۂ نظر کے متعلق رائے قائم کرنے کے لیے قاری کو خود منٹو کی تخلیقات سے بہت سے شواہد مل سکتے ہیں۔ ظاہر ہے کہ فن کار کا ذاتی نقطۂ نظر، فنی پیشکش کے لیے اس کے ذریعے اختیار کردہ ساخت، علامتوں اور لسانی و بیانیہ کے طریقوں سے نمایاں ہوتا ہے۔

منٹو اپنی تمام تخلیقات میں کبھی واضح اور کبھی ایمائی انداز میں جبر کی ہر اس طاقت کے خلاف اپنی نفرت کا اظہار کرتا ہے جو فرد کی آزادی کو سلب کر لے اور جو کسی طبقے یا کسی ملک کو غلام بنائے۔ یہ مسائل اس کی بالکل ابتدائی کہانی ''تماشا'' سے لے کر تخلیقی زندگی کے آخری زمانے میں لکھے گئے چچا سام کے نام خطوط'' تک میں بہت واضح دکھائی دیتے ہیں۔ منٹو کے ابتدائی افسانے 'تماشا' اور 'نیا قانون' دونوں میں استعماری قوت کے خلاف جذبات کی شدت بہت نمایاں ہے۔ لطف کی بات یہ ہے کہ اپنے اولین افسانے 'تماشا' کو شائع کرتے ہوئے منٹو نے انگریزی حکومت کے عتاب کے خوف سے افسانے میں اپنا نام شامل نہیں کیا۔ حالاں کہ افسانے میں انگریز حاکموں کا ذکر کہیں بھی نہیں آیا ہے۔ منٹو نے ان حکام کو ایک ایسے طاقتور بادشاہ کے طور پر پیش کیا ہے جو اپنی طاقت اور اختیار میں خدا کے فوراً بعد کی حیثیت رکھتا ہے۔ خدا سے موازنہ کی یہ ایک دلچسپ صورت ہے کیونکہ سیکولر طاقتیں بھی اکثر خود کو خدائی طاقت میں

ڈھال لیتی ہیں اور یہ تصور کافکا کے ناولوں میں بارہا نمایاں ہوا ہے۔ مذکورہ افسانے میں افسانہ نگار نے عوام کی مجبوری اور ان کے اندر موجود غصہ کو خالد اور اس کے والد کی باہمی گفتگو میں بہت ہی خوبصورتی سے داخل کر دیا ہے۔ بادشاہ کے خلاف خالد کا غصہ اور اس کے والد کا اپنی قوت کا احتساب بالکل مناسب انداز میں افسانے میں پیش کیا گیا ہے۔ ایک جگہ راوی اس خواہش کا اظہار کرتا ہے کہ ''کاش یہ چھوٹی سی دشمنی ہر شخص میں بٹ جاتی''۔

افسانہ ''نیا قانون'' روسی انقلاب سے پیدا ہونے والی امید افزا صورت حال میں تخلیق ہوا ہے۔ سرحدوں پر لال قمیص کی تحریک اور انڈیا ایکٹ سے وابستہ امیدیں منگو کوچوان کو آزادی کے جہانِ تخیل میں لے جاتی ہیں۔ انگریزوں کے خلاف منگو کی نفرت اور غصہ دراصل غیر ملکی تسلط کے خلاف عام ہندوستانیوں کی شدید نفرت اور غصہ کو نمایاں کرتا ہے۔ افسانہ ''سوراج کے لیے'' بھی آزادی سے قبل کی تخلیق ہے۔ اس میں جہد آزادی کے مختلف پہلوؤں کو افسانے میں ڈھالا گیا ہے، خصوصاً امرتسر کا استعمار مخالف احتجاج اس کا موضوع ہے۔ اس میں منٹو کے مسلم کردار عوام کے سیاسی شعور کو بیدار کرتے ہیں اور ملک کی آزادی کے لیے کچھ بھی کرنے کو تیار ہیں لیکن جنس کو وہ نہیں چھوڑتے۔ افسانہ خوبصورتی کے ساتھ سیاسی لیڈروں کا تنقیدی جائزہ پیش کرتا ہے، جس میں ان کا استعمار مخالف رجحان کو قائم نہ رکھ پانا، مہاتما کا جسم کی حیاتیاتی ضرورتوں سے انکار، اور اپنے شیدائیوں کو لبھانے اور متوجہ کرنے کے لیے سیاسی رہنماؤں کی طرح طرح کی کرتب بازیوں کا بیان ہوا ہے۔ منٹو کی سادہ لوحی اور اس کا انسانی ذہانت کو قبول کرنے والا مزاج مہاتما (ایک کردار جو گاندھی کی تمثیل ہے) کے ترک جسم کی مثالیت کو قبول نہیں کر پاتا۔

افسانہ ''۱۹۱۹ء کی ایک بات'' میں برطانوی حکومت کے ظالمانہ نظام کے خلاف ہونے والے بہت سے احتجاجی واقعات کو افسانے میں ڈھالا گیا ہے۔ افسانہ کا مرکزی کردار انگریزوں کے خلاف ہندوستانی احتجاج کی رہبری کر کے اپنی جوا کھیلنے اور شراب پینے جیسی بری عادتوں پر پردہ ڈالنے کی کوشش کرتا ہے۔ افسانہ میں انگریز مخالف جذبات واضح طور پر موجود ہونے کے باوجود منٹو قاری کو اپنی جانب متوجہ کرنے کی ذرا بھی کوشش نہیں کرتا اور اس طرح وہ افسانے کو پند و نصیحت ہونے سے بچا لیتا ہے۔ اس کے دو انجام، ایک حقیقی اور دوسرا راوی کا وضع کردہ، ۱۹۱۹ء میں ایسی کسی صورت حال کے پیدا ہونے کے امکان کو رد کرتا ہے، یہ وہ زمانہ ہے جب ہندوستان کی آزادی محض ایک خواب تھی۔ ایک سوال یہ کیا جا سکتا ہے کہ کیا برطانوی سامراج منٹو کے ذہن و تخیل کو استعماری بنانے میں کامیاب ہو سکا۔ اس سلسلے میں یہ کہنا مناسب معلوم ہوتا ہے کہ استعماری رجحان کو منٹو نے ہمیشہ شک کی نگاہ سے دیکھا۔

ادب کی مابعد استعمار قرأت میں قاری کا ایک اہم مقصد یہ دیکھنا ہوتا ہے کہ مصنف نے ذہن کو استعمار زدگی سے نجات دلانے کا مشکل کام کس طرح انجام دیا ہے۔ منٹو کے حوالے سے دو باتیں خاص توجہ کی مستحق ہیں۔ اول یہ کہ سارا تہذیبی متن لازمی طور پر استعماری طاقت سے تعلق/ رابطہ قائم کرنے کی ضرورت کے پیش نظر تخلیق نہیں ہوا۔ دوئم یہ کہ یہ متون اکثر مصنف اور قاری کی مخصوص علاقائی ضرورتوں کو پیش کرتے ہیں۔ ظاہر ہے منٹو کو اپنے عام قاری سے بہت سے مسائل کا سامنا تھا، یہاں تک کہ اس کے افسانوں کے موضوعات ہی ایک مسئلہ بن گئے تھے۔ حالاں کہ گہری چھان بین کی جائے تو معلوم ہوتا ہے کہ یہ چیزیں منٹو کی افسانہ نگاری کے فن میں منعکس ہوتی رہتی ہیں جب وہ کبھی کبھی بہت ہی معنی خیز طریقے سے انگریزی جملوں کا استعمال کرتا ہے، اور جب وہ اپنے خطوط میں استعماری طاقتوں پر طنز کرتا ہے۔ افسانہ نگاری کے فن میں منٹو دنیا کے عظیم فنکاروں، موپاساں، او ہنری اور سمرسیٹ مام کی یاد دلاتا ہے۔ منٹو کے افسانوں میں اختصار، سادگیِ اظہار اور پُرقوت ڈرامائی خاتمہ کی جو خوبیاں ہیں اس کے ذریعہ وہ مغرب کو یہ بتا رہا ہے کہ اس فن میں وہ ان سے کسی طرح کم نہیں ہے۔ منٹو کی کہانیاں یہ دیکھنے کے لیے دوبارہ پڑھی جاسکتی ہیں کہ وہ اشارے جو افسانے میں پہلے سے موجود تھے اور جن پر ہم نے کوئی خاص توجہ نہیں کی تھی، کیسے تمام تفصیلات کو روشن کر دیتے ہیں۔ ان کے بہترین افسانوں کی ساخت تاریخِ افسانہ کی بہترین کہانیوں کی ساخت کے برابر ہے۔

منٹو اپنے افسانوں میں کبھی کبھی انگریزی الفاظ کا استعمال ایک اصول کے تحت کرتا ہے بعض افسانوں میں اردو اور انگریزی کی آمیزش سے اس کے بنائے ہوئے جملے بظاہر بے معنی معلوم ہوتے ہیں لیکن اگر یہی بے معنی جملے 'ٹو بہ ٹیک سنگھ' اور 'بابو گوپی ناتھ' جیسے افسانوں کے کردار بار بار دہرائیں تو ان پر توجہ دینے کی ضرورت ہے۔ 'بابو گوپی ناتھ' میں عبدالرحیم سینڈو اس قسم کے الفاظ استعمال کرتا ہے مثلاً کنٹی نیوئلی، اینٹی کی پینٹی پو، ٹن ٹی، فل فل پھوٹی تو یقینی طور پر یہ کچھ نہ کچھ مزاح ضرور پیدا کرتے ہیں۔ ایسے جملوں سے ایک پُر مزاح اور غیر سنجیدہ شخصیت کا تصور ابھرتا ہے جس نے شاید کچھ تاثر پیدا کرنے کے لیے ہی اپنا انگریزی نام سینڈو، رکھا ہے۔ منٹو کے یہاں انگریزی زبان کا استعمال دوسرے مابعد استعمار مصنفین کی طرح نہیں ہے۔ اس قسم کے جملوں کے ذریعے وہ دراصل انگریزی بولنے والے طبقے اور نئے صاحبوں کا مذاق اڑاتا اور ان پر طنز کرتا ہے، اور یہ سب منٹو کا احتجاجی عمل ہے۔

مابعد استعمار متون میں مطالعہ کا ایک اہم پہلو یہ ہے کہ مصنفین نے اپنی قومی اور تہذیبی شناخت کو کیسے ظاہر کیا ہے۔ منٹو نے اپنی تقسیم سے متعلق کہانیوں میں شناخت کے سوال کو کافی سنجیدگی سے حل

کرنے کی کوشش کی ہے۔ یوں تو تقسیم پر بہت کچھ لکھا جا چکا ہے مگر یہ اب بھی ایک غیر مختتم کہانی معلوم ہوتی ہے۔ تقسیم پر بہت سی کتابیں اور مقالے لکھے جا چکے ہیں۔ اپنی کئی کہانیوں میں منٹو تاریخ دانوں اور تاریخ سے متعلق official discourses کے اختلاف کا مذاق اڑاتے ہوئے نظر آتے ہیں۔ اگر چہ ادب کو بھی ایک طرح کی تاریخ قرار دیا جاتا ہے مگر تاریخ اور ادب کا فرق تب ابھر کر سامنے آتا ہے جب ہم تاریخ کو منٹو کے افسانوں میں بغیر کسی تبدیلی کے دیکھتے ہیں۔ تاریخ میں بٹوارہ محض ایک واقعہ ہے جب کہ منٹو کے افسانوں میں یہ ایک ہمہ رخی حقیقت بنا کر پیش کیا گیا ہے۔ تقسیم کے کئی مہینوں بعد بھی کئی ریاستوں کی قسمت کا فیصلہ ابھی نہیں ہوا تھا کہ وہ کس ملک کا حصہ بنیں گے۔ اس سلسلے میں ٹوبہ ٹیک سنگھ کا سوال محض ایک پاگل کا سوال نہیں تھا بلکہ ہزاروں انسان اس سوال کا جواب تلاش کر رہے تھے۔ یہ ایسا وقت تھا جب چائے اور پانی کا بھی اپنا اپنا مذہب ہوا کرتا تھا اور کسی ''مذہب پر یقین نہ رکھنے والے ناستک لوگوں پر بھی مذہبی لیبل چسپاں کیے جا رہے تھے۔ اس وقت صرف یہی دیکھا جاتا تھا کہ اس نے کس مذہبی گھرانے میں جنم لیا ہے نہ یہ کہ اس کا عقیدہ کیا ہے۔'' ''منٹو کا مذہبی تفریق سے اوپر اٹھ کر وقت کی نزاکت کو سمجھنا اپنے آپ میں ایک بہت بڑا کارنامہ تھا۔ اُپندر ناتھ اور نیلبھ جیسے نقادوں کے مطابق منٹو نے پاکستان کا رخ مذہب کی بنا پر نہیں بلکہ بمبئی (فلم انڈسٹری) میں اپنی انا کو بار بار لگنے والی چوٹ کے سبب کیا۔

ادھر کئی سالوں سے ملکوں کا اپنی ہی عوام پر ظلم کرنے کے سلسلے میں بحث و مباحثہ کا آغاز ہوا ہے۔ جاوید عالم کے مطابق تقسیم ہند سے متعلق تشدد کو تین مختلف حصوں میں بانٹا جا سکتا ہے۔ پہلے حصے میں حکومت کے ذریعے قتلِ عام، دوسرے میں بڑی تنظیموں کا بڑے پیمانے پر رول، اور تیسرے زمرے میں لوگوں کا کسی خاص موقع پر اپنا ذہنی توازن کھو کر ایک دوسرے پر ظلم ڈھانا قرار دیا گیا ہے۔

منٹو کی کئی کہانیوں میں لوگوں کا تقسیم کے وقت اپنا ذہنی توازن کھو دینے کے نتیجے میں ایک دوسرے پر ظلم ڈھانے کا منظر پیش کیا گیا ہے۔ کئی موقعوں پر ایک پوری بھیڑ کو اور بعض موقعوں پر انفرادی سطح پر کسی ایک شخص کو وحشی درندہ بنتے ہوئے دکھایا گیا ہے۔ اس کی نمایاں مثال افسانہ ''شریفن'' میں قاسم کا اپنی بیٹی کی برہنہ لاش دیکھ کر کئی لوگوں کا قتل کر دینا ہے۔ اس قسم کی کہانیوں کا ایک پہلو یہ بھی ہے کہ ایسے واقعات میں ہندی فلموں کی طرح کوئی حکومتی ہاتھ نہیں دکھایا جاتا۔ ایسا شاید اس لیے ہوتا ہے کہ افسانہ کا پلاٹ اس کا تقاضا نہیں کرتا۔ ایک وجہ یہ بھی ہو سکتی ہے کہ اس طرح کے ماحول میں پورا انتظامی ڈھانچہ تباہ ہو جاتا ہے۔ ان سب کے باوجود منٹو کے افسانوں میں حکومت یا انتظامیہ کو پوری

طرح سے غیر موجود نہیں دکھایا جاتا۔ پولیس کی موجودگی تحفظ کی یقین دہانی کا ایک ثبوت ہے۔ کئی موقعوں پر مجرموں کا قانون کی گرفت سے نہ بچ پانا انتظامیہ کو ایک مثبت پہلو میں دیکھنے کی کوشش ہے۔ چنانچہ افسانہ 'سہائے' میں ممتاز ڈرتا ہے کہ کہیں وہ سہائے کو مارنے کے الزام میں پولیس کے ذریعے گرفتار نہ کرلیا جائے۔ اسی طرح افسانہ 'رام کھلاون' میں مسلم راوی ہندو دھوبیوں کے چنگل میں پھنس کر پولیس کے بارے میں سوچتا ہے۔ انجام بخیر میں بوڑھی عورت پولیس تحفظ کا تقاضا کرتی ہے۔

اپنے کئی افسانوں میں منٹو استعمار زدگی سے نجات کے تاریخی تجربے پیش کرتا ہے۔ منٹو ایسے زمانے میں لکھ رہے تھے جب بڑی بڑی Myths کو انسانیت کو متحد کرنے کے کی غرض سے پیدا کیا گیا تھا۔ اپنے خاکے ''منٹو'' میں تخلیقی عمل کا ذکر کرتے ہوئے منٹو نے اپنے افسانہ لکھنے کی کاوش کا ذکر کیا ہے۔ صبح سویرے اٹھ کر اخبار پڑھنے اور اس سے اپنے افسانوں کا موضوع تلاش کرنے کی جو بات منٹو نے کہی ہے امکان ہے کہ یہ ان کے کئی افسانوں کی تخلیق کا محرک ہوا ہو۔ اخبار کی کسی خبر کو افسانہ کا موضوع بنانے یا اس کی بنیاد پر کوئی افسانہ تخلیق کرنے کی ان کی کوشش شاید ان کے کئی افسانوں کی وجہ تخلیق ہوگی۔ اس زمانے میں فرقہ وارانہ فسادات کی خبروں سے اخبارات بھرے رہتے تھے۔ اسی طرح قومی تخلیق کے عظیم اسطور/ واقعات خبروں کا اہم حصہ ہوتے ہیں۔ ایک متحدہ ہندوستان اور اس کی روشن تاریخ کے اسطور کے بعد پاکستان، جس کے لفظی معنی مسلمانوں کے لیے ایک پاک وطن کے ہیں، نے مسلمانوں کے ذہنوں پر اپنی ایک مضبوط اور مستقل جگہ بنالی تھی۔ منٹو نے ان اسطور کے کھوکھلے پن اور ان کی ناکامی پر قلم اٹھایا ہے۔ انھوں نے ان اسطور کے ذریعے لوگوں کو یکجا کرنے کی ناکام کوشش سے بھی پردہ اٹھایا ہے۔ اور یہ کہ کسی قوم کو محض ایک مذہب کے ماننے والوں کے لیے بنانے کے باوجود بھی کئی لوگ قومی دھارے سے باہر ہی رہتے ہیں۔ سماج کے حاشیے پر رہنے کی وجہ سے بہتر سے بہتر لوگ ایک متحدہ قومی ڈھانچے سے پوری طرح باہر رہ جاتے ہیں۔ Etienne Balibar کے مضمون ''Racism and Nationalism'' کے مطابق استعمار سے نجات یافتہ بہت سی قومیں اس مقام تک پہنچتی ہیں جب ان کی قومیت اور آزادی غلبہ پانے کی قومیت بن جاتی ہے۔ منٹو کے افسانوں میں جو افراد تشدد کا شکار ہوتے ہیں وہ اکثر سماج کے حاشیے پر رہنے والے لوگ ہیں جن کو جنس، طبقہ اور ان کے پیشے کی وجہ سے الگ کر دیا جاتا ہے۔ تعجب کی بات یہ ہے کہ ترقی پسندوں نے منٹو کو اپنے زمانے میں کوئی اہمیت نہیں دی۔ منٹو نے سماج کے ان لوگوں کی بات کی جن کی زندگیاں دوسرے طاقت ور لوگوں کے اشاروں پر چلتی تھیں۔ ان کے افسانوں کو صرف عریانیت کے تناظر میں دیکھنا اس کی اہمیت کو

بہت حد تک کم کر دیتا ہے۔ ایک عام رائے یہ ہے کہ منٹو طوائفوں کے ذریعے ان کے پیشہ کرنے کی وجوہات کے بارے میں کچھ نہیں لکھتے۔ حالانکہ اس کے اسباب ان نظریات میں پوشیدہ ہیں جو سماج اور قوم کو قائم رکھنے کی طاقت رکھتے ہیں، اور منٹو نے ان نظریات کو اپنے فن کے ذریعے اپنی کہانیوں میں آشکار کیا ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ اس طرح کی زیادہ تر عورتیں سماج کے نچلے طبقے سے تعلق رکھتی ہیں۔ وہ دوہرے طور پر حاشیہ پر کردی گئی ہوتی ہیں۔ پہلے ایک عورت کی حیثیت سے اور دوسرے غربت کے لحاظ سے۔ اس کے باوجود منٹو کی طوائفیں خوش نظر آتی ہیں، وہ اپنی قسمت پر مطمئن ہیں، صرف اس لیے ہے کہ وہ حاوی سیاسی نظام کلام (Dominant political discourse) کے تلے دبی ہوتی ہیں۔

ہومی کے بھا بھا اپنی کتاب Location of Culture میں تعلیمی (Pedagogicical) اور عملی (Performative) نظام کلام کی تشکیل کرتے ہیں۔ جس کا اطلاق منٹو کے افسانوں پر بھی کیا جا سکتا ہے۔ منٹو کے افسانے عملی اور قومی نظام کلام کے لحاظ سے اس میں کوئی اشتراک نہیں کرتے۔ بلکہ وہ قومی تخلیق کے discourse کے درمیان ایک لکیر کھینچ کر خود کو الگ کر لیتے ہیں۔ منٹو کے کرداروں کے ردِعمل قومی تعمیر کے نظام کلام/تصور کے لیے ایک chalienge کھڑا کر دیتے ہیں۔ چنانچہ ان کی کہانی 'لائسنس' میں کردار پنتی چاہے کتنی ہی آزاد کیوں نہ ہو، وہ پھر بھی ایک عورت کی حیثیت سے شکست یافتہ زندگی گزارنے پر مجبور ہوتی ہے کیونکہ یہی سماج کا دستور ہے۔ ملک کا قانون اس کے لیے استحصال کا ایک ذریعہ بن جاتا ہے۔ وہ تانگہ چلانے کے لیے لائسنس حاصل کرنے میں تو ناکام ہو جاتی ہے مگر جسم فروشی کے دھندے میں داخل ہونے کے لیے لائسنس حاصل کرنا اس کے لیے نہایت ہی آسان ہوتا ہے۔ اس طرح سے پنتی قومی discourse کے سانچے میں ٹھیک نہیں بیٹھتی۔

تقریباً اسی طرح کی قسمت، افسانہ 'انجام بخیر' کی کردار نسیم اختر کا بھی ہے۔ ہندو اکثریت سماج کے اندر ایک اقلیتی مذہب سے تعلق رکھنا اس کا سب سے بڑا گناہ ہے۔ نسیم اختر دلی میں صرف سیٹھ گوند پرکاش کی رکھیل بن کر ہی محفوظ رہ سکتی ہے۔ پاکستان ہجرت کرنے کے باوجود اسے وہی سب کچھ کرنا پڑتا ہے جو وہ ہندوستان میں کرنے کے لیے مجبور تھی۔ منٹو قومی مذہبی نظام کلام/تصور (Nationalistic religious discourse) کے کھوکھلے پن کو نسیم اختر کی بدنصیبی کے ذریعے نمایاں کر دیتا ہے۔

منٹو کے افسانے ''آخری سلیوٹ'' اور ''ٹیٹوال کا کتا'' میں قومی نظام کلام/تصور کو بہت قریب سے دیکھنے کی کوشش کی گئی ہے۔ یہ دونوں افسانے ہندو پاک کے سرحدی تصادم کے انجام پر لکھے گئے ہیں۔ پاکستانی فوجی رب نواز کے دماغ میں قومیت کے ساتھ مذہب کی شناخت کا کوئی واضح تصور نہیں

ہے۔ وہ خود سے سوال کرتا ہے کہ اگر کشمیر پر لڑی جانے والی جنگ ایک مذہبی جنگ ہے تو دیگر اسلامی ممالک اس جنگ میں ہندوستان کے خلاف حصہ کیوں نہیں لیتے، اور یہ کہ ہندوستان میں رہنے والے مسلمان سپاہی پاکستان کے خلاف کیوں جنگ کر رہے ہیں۔ رب نواز کو اپنے سوال کا جواب یہ ملتا ہے کہ سپاہیوں کا کام سوچنا نہیں بلکہ صرف جنگ کرنا ہوتا ہے۔ افسانہ 'ٹیٹوال کا کتا' میں بھی فوجی یہ نہیں سوچتے کہ وہ آپس میں کیوں لڑ رہے ہیں۔ منٹو نے قومی جذبے کو اپنی طنز کا نشانہ بناتے ہوئے دکھایا ہے کہ کیسے سرحد پر گھومتے آوارہ کتے پر بھی قومی لیبل چسپاں کرنے کی کوشش کی جاتی ہے۔

منٹو کے آخری زمانے کی تخلیقات مثلاً یزید اور پنڈت نہرو کے نام ان کے خطوط کے حوالے سے ناقدین نے منٹو کے قومی رویے کو سخت تنقید کا نشانہ بنایا ہے۔ اس میں اس قسم کے خیالات کا اظہار کیا گیا ہے کہ اپنے خطوط میں منٹو خود کو ایک پاکستانی شہری کے طور پر پیش کرتے ہیں نیز یہ کہ پاکستانی مفادات کے سلسلے میں ان کی حمایت ان کے ہندوستانی قارئین کے قومی جذبہ کو صدمہ پہنچاتی ہے۔ جبکہ افسانہ 'یزید' میں یزید کا کردار اپنے نام کے برخلاف دشمن پر پانی بند کرنے کے بجائے پانی کھول دیتا ہے۔ اس افسانہ کا مقصد امن پسندی کے سوا کچھ اور نظر نہیں آتا۔ یہ بالکل صحیح ہے کہ منٹو کے خطوط میں نہرو کو ایک منفی کردار کے طور پر پیش کیا گیا ہے اور منٹو اس خط میں ایک پاکستانی کی حیثیت سے بولتے نظر آتے ہیں۔ مگر اسی کے ساتھ یہ بات بھی درست ہے کہ منٹو نے ان خطوط میں انسانیت کے تئیں پورے جذبے کو ظاہر کیا ہے۔ عبدالبسم اللہ کا خیال ہے کہ ہندوستان کی تقسیم کے ساتھ ہی سعادت حسن منٹو بھی دو حصوں میں بٹ گئے۔ ایک وہ جو تقسیم شدہ ہے اور دوسرا وہ جو تقسیم نہیں ہو پایا۔ منٹو کا غیر تقسیم شدہ وجود ہی شاید منٹو کو کسی ایک قومی جذبے سے وابستہ نہیں ہونے دیتا۔ اور منٹو کے افسانوں میں اس کی غیر منقسم شخصیت ابھر کر سامنے آتی ہے۔

اپنی مختصر سی زندگی میں منٹو نے امریکہ کو انگریزی سامراج کی جگہ لیتے ہوئے دیکھا۔ منٹو نے یہ بھی دیکھا کہ کس طرح سے قومی نظامِ کلام/تصورات سامراجی اقتدار کی جگہ لے لیتا ہے۔ منٹو کے غیر افسانوی ادب، مثلاً چچا سام کے نام خط، سویرے جو کل میری آنکھ کھلی، اور اللہ کا بڑا فضل ہے، میں قومیت، سامراجیت اور استعماریت تینوں کو در پردہ تنقید کا نشانہ بنایا گیا ہے۔ اللہ کا بڑا فضل ہے، میں منٹو اپنے وطن میں فن، ادب، موسیقی اور صحافت کے فقدان کا ماتم کرتے ہیں اور کہتے ہیں کہ کیسے یہ ساری چیزیں discourse کے نیچے دب گئیں۔ 'سویرے جو کل آنکھ میری کھلی' میں ایک دوکاندار کو پنکھے کا رخ محمد علی جناح کی تصویر کی طرف کرتے ہوئے دکھایا گیا ہے۔ منٹو کا غیر افسانوی ادب نئی ابھرتی ہوئی

قومیت اوراس سے متعلق عجیب وغریب قصوں کوسامنے لاتا ہے۔

چچا سام کے نام منٹو کے خط امریکی سامراجی نظام پر بڑی صاف گوئی سے تنقید کرتے ہیں۔ دنیا کے نقشے کو دوبارہ بدلنے کی امریکی کوشش کے وہ بہت ہی مخالف نظر آتے ہیں۔ وہ امریکہ کے ذریعے جاپان پر گرائے گئے ایٹم بم، ان کے ہائیڈروجن بم بنانے کی کوشش، اور دوسرے غریب ممالک کو اپنے ہتھیار فروخت کرنے جیسے تشویش ناک مسائل سے بحث کرتے ہیں۔ منٹو کو پاکستان میں داخل ہوتا ہوا سامراجی نظریہ ذرا بھی پسند نہیں آیا۔ وہ امریکی کلچر کا مذاق اڑاتے ہوئے نظر آتے ہیں۔ اپنے ساتویں خط میں وہ یہ بھی کہتے ہیں کہ دراصل ہند و پاک جنگ میں امریکہ اپنے مفادات تلاش کر رہا ہے۔ منٹو پاکستانی نسائیت پسندوں اور پاکستانی ملاؤں کا بھی مذاق اڑاتے ہیں جن کے اعمال کچھ کم نا قابلِ قبول نہیں ہیں۔

منٹو کے ابتدائی افسانے 'تماشہ' سے لے کر، ان کے چچا سام کے نام خطوط، تک ساری تحریریں طاقت کے خلاف اٹھائے گئے قدم ہیں۔ فرق صرف یہ ہے کہ ابتداء میں انہیں ایک افسانوی کردار کی ضرورت پڑی جو بعد میں بالغ ہوکران کی اپنی آواز بن گئی۔

خالد علوی

کچھ منٹو کے بارے میں

منٹو کے بارے میں میرے کچھ تحفظات ہیں۔

عام طور پر ادبی معاملات میں دوسروں کی آرا بعینہ قبول نہیں کی جا سکتیں۔ اور جب معاملہ ایسے خطرناک لوگوں کا ہو جو اپنی ذہانت کے بل پر نہ صرف عوام بلکہ خواص کے ذہن کو بھی منقلب کرنے کی استطاعت رکھتے ہوں تو زیادہ ہوش مندی کی ضرورت ہے۔ اس طرح کے فن کاروں میں فراق صاحب کے بعد دوسرے حضرت، منٹو ہیں۔ دلچسپ بات یہ کہ دونوں فن کاروں کے سب سے بڑے وکیل حسن عسکری ہیں۔

فراق کے ضمن میں، عرصہ دراز تک اردو تنقید بھی انہی گمراہ کن راستوں پر چلتی رہی جن راستوں کی طرف فراق صاحب نے خود رہنمائی کی تھی۔ منٹو تنقید بھی اسی گمراہی کا شکار رہی۔ منٹو نے اپنے ارد، گرد نقلی انا اور مصنوعی احساس برتری کی دیواریں کھڑی کیں اپنی شرافت نفسی کا اعلان کیا حد یہ ہے کہ افسانوں کی زیادہ تر بد کردار عورتیں 'منٹو بھائی' کہتی ہیں۔ فحش نگاری کے ضمن میں کچھ بیانات دیے جو ہم نے من وعن تسلیم کر لیے۔ منٹو کو اخلاقی فن کار بھی قرار دے دیا۔

منٹو نے بہ لطائف الحیل یہ بھی ظاہر کیا کہ وہ ہندوستان کا سب سے بڑا کہانی کار ہے۔ حالانکہ منٹو نے اس اعلان میں ذرا تعجیل سے کام لیا ورنہ ہم تو یہ اعلان کرنے ہی والے تھے۔ حال ہی میں شائع شدہ ایک کتاب میں منٹو کو دنیا کا سب سے بڑا، اہم افسانہ نگار قرار دیا گیا ہے۔ اب منٹو کو اپنے قبر کے کتبے میں خدا کی افسانہ نگاری سے موازنہ کرنے کی غیر ضروری عجلت کا احساس ہوگا کیوں کہ ابھی تک کسی نے خدا کی افسانہ نگاری کے بارے میں یہ بیان نہیں دیا۔

منٹو نے خود کو انا پرست فن کار کی شکل میں پیش کیا۔ عسکری صاحب نے یہ کہہ کر منٹو کی انانیت کا دفاع کیا کہ منٹو نے سچائی کی تحفظ کی خاطر انانیت کا یہ حصار اپنے گرد کھینچا ہے۔ ماہرین نفسیات کے

مطابق انا پرستی اور احساس برتری کے ڈانڈے کسی نہ کسی طرح احساس کمتری سے ملتے ہیں۔ علم نفسیات میں احساس برتری جیسی کوئی شے ہے ہی نہیں۔ اس لیے دفاع بھی غیر ضروری ہے۔ منٹو کے تمام ہم عصروں کے بیانات سے منٹو کی جو تصویر ہمارے سامنے آتی ہے اس کے مطابق منٹو کی شخصیت میں بھی بہت ساری نفسیاتی گتھیاں اور پیچیدگیاں معلوم ہوتی ہیں۔ عصمت چغتائی کے مطابق منٹو بے قدری برداشت نہیں کر سکتا تھا۔ اپنے زیادہ تر ملنے والوں کو اپنی ذہنی سطح سے نیچا سمجھتا تھا۔ اس کی خود داری رعونت کی حدوں کو پہنچی ہوئی تھی اور وہ بات کاٹنے کا عادی تھا۔ منٹو کو خود ستائی کی عادت تھی اپنے سوا دنیا میں کسی کو ادیب نہ مانتا تھا۔ خاص طور پر کرشن چندر اور دیویندر ستیارتھی کے خلاف تھا۔ تنقید نگاروں کے بارے میں کہتا کہ جو یہ کرتے جائیں بس اُس کا الٹا کرتے جاؤ۔ وہ ہمیشہ اپنے بدمعاش دوستوں کے کارنامے فخریہ سنایا کرتا۔ اوپندر ناتھ اشک کی بے عزتی کرنے کے بعد منٹو کی آنکھوں میں ایک فاتحانہ چمک آتی۔ 'ادب جدید' کے عنوان سے اس نے جو تقریر جوگیشوری کالج بمبئی میں کی تھی اس میں اعتراف کیا تھا کہ جب لوگوں کو دکھانے کے لیے میں اپنا نیا خریدا ہوا پین نکالتا ہوں تو مجھے اپنا سفلہ پن بہت دلچسپ معلوم ہوتا ہے۔ اسی تقریر میں منٹو نے اپنی تخلیقی ترجیحات کی بھی وضاحت کی:

> ''چکی پیسنے والی عورت جو دن بھر کام کرتی ہے اور رات کو اطمینان سے سو جاتی ہے میرے افسانوں کی ہیروئن نہیں ہو سکتی۔ میری ہیروئن چکلے کی ایک ٹکیائی رنڈی ہو سکتی ہے جو رات کو جاگتی ہے اور دن کو سوتے میں کبھی کبھی یہ ڈراؤنا خواب دیکھ کر اٹھ بیٹھتی ہے کہ بڑھاپا اس کے دروازے پر دستک دینے آیا ہے۔ اس کے بھاری بھاری پپوٹے جن پر برسوں کی اچٹتی نیندیں منجمد ہو گئی ہیں۔ میرے افسانوں کا موضوع بن سکتے ہیں۔ اس کی غلاظت، اس کی بیماریاں، اس کا چڑچڑاپن، اس کی گالیاں، یہ سب مجھے بھاتی ہیں۔ میں ان کے متعلق لکھتا ہوں اور گھریلو عورتوں کی شستہ کلامیوں، ان کی صحت اور ان کی نفاست پسندی کو نظر انداز کر جاتا ہوں۔''

جہاں ترجیحات اتنی واضح ہوں وہاں کسی اعتراض کی گنجائش بہت کم نظر آتی ہے لیکن ان ترجیحات نے بحیثیت افسانہ نگار منٹو کا کینوس بہت محدود کر دیا ہے۔ ذہن کے کسی دور افتادہ گوشے میں یہ سوال ضرور سر اٹھاتا ہے۔ شستہ کلام، صحت مند اور نفاست پسند گھر بسی ان کی توجہ سے کیوں محروم رہی؟ صرف یہی نہیں دنیا بھر کے افسانہ نگاروں میں منٹو کی ذہنی قربت انھیں سے معلوم ہوتی ہے جن کی شخصیت میں کوئی نہ کوئی کجی یا نفسیاتی الجھن ہے۔ موپاساں شکستہ تعلق والدین کی اولاد ہے۔ سخت گیر ماں کے

سائے میں پرورش پائی۔ ایک بار خودکشی کی کوشش بھی کی ۔جنسی بیماری Syphilis کا مریض تھا۔ ڈی ایچ لارنس اپنے پروفیسر کی بیوی کو لے کر فرار ہوا اور تپ دق کا مریض تھا۔ او ہنری بینک میں چوری کے الزام میں سزا یافتہ تھا۔ ارنسٹ ہیمنگوے نے بھی خودکشی کی (ہیمنگوے کے باپ نے بھی خودکشی کی تھی) آسکر وائلڈ کو ہم جنسیت کے جرم میں سزا ہوئی۔ یہ تمام افسانہ نگار منٹو کی دنیا میں نمایاں ہیں اور منٹو نے کسی نہ کسی طرح ان کا حوالہ دیا ہے۔ منٹو کے قریبی دوستوں میں بھی کوئی نہ کوئی نفسیاتی کجی موجود ہے جو منٹو کے لیے دلچسپی کا باعث ہے۔

منٹو کی نفسیاتی الجھن جسے وہ احساس برتری کے معنی میں استعمال کرتا تھا، عسکری صاحب کے زور دفاع کے باوجود ایک کجی بن کر سامنے آتی ہے چند سال پہلے علم نفسیات کے ماہرین نے ایک ورکشاپ میں دنیا بھر کے شعرا اور ادیبوں کی تحلیل نفسی کا فریضہ انجام دیا۔ بعض ادیبوں کی زندگی اور تخلیقات کے بعض گوشوں کے حقیقت پسندانہ تجزیے کے بعد اس نتیجے پر پہنچا گیا تھا کہ جو ادیب کسی نفسیاتی الجھن کا شکار تھے۔ اگر ان کو تطہیر اور تحلیل کے لیے فنون لطیفہ کو ذریعہ اظہار بنانے کے وسائل میسر نہ ہوں تو مرض کی شدت کوئی بھی خطرناک صورت اختیار کر سکتی ہے۔ اور اختتام پاگل خانے یا دماغی امراض کے معالج خانوں میں بھی ہو سکتا ہے۔

منٹو کے ہر عمل میں ایک نفسیاتی کجی واضح طور پر نظر آتی ہے۔ نقادوں کے بارے میں اس کی آرا غیر منصفانہ تو ہیں ہی غیر صحت مندانہ بھی ہیں۔ عصمت چغتائی نے لکھا ہے کہ منٹو کہتا تھا کہ نقاد جو کہیں اس کا الٹا کرتے جاؤ۔ محمد طفیل کے نام خط میں بڑی تفصیل سے نقادوں کو بے نقط سنائی ہیں۔ ''اگر حکومت کے عتاب سے بچ جائیں تو نقاد پیچھا نہیں چھوڑتے، تم تو جانتے ہی ہو کہ میں ساری عمر نقادوں سے دور بھاگا ہوں۔ یہ بھی صحیح ہے کہ بعض نقاد مجھ سے دور بھاگتے ہیں۔ اصل میں یہ وہ لوگ ہیں جو بگڑے ہوئے افسانہ نویس اور بگڑے ہوئے شاعر ہی ہوتے ہیں۔ یہ لوگ تخلیق کی قوت سے جب محروم ہوتے ہیں تو تنقید میں علامہ بن جاتے ہیں۔ مجھے ان سب سے خدا واسطے کا بیر رہا ہے۔ اس لیے جب یہ قلم ہاتھ میں لے کر بیٹھتے ہیں تو اچھی بھلی چیز میں سو سو عیب نکالتے ہیں۔ لیکن ان حضرات کو اپنی تحریر کے عیوب کا کچھ پتہ نہیں ہوتا۔ خدا کے لیے مجھے ان بے تحاشا لکھے پڑھوں سے بچانا ایسا نہ ہو کہ میرے موجود نہ ہونے کی وجہ سے وہ اپنے قلم تیز کر لیں اور میرے فن کی دوشیزگی کا جھٹکا کر دیں''۔

وہ نقادوں کو کم علم اور بے خبر ہی نہیں بلکہ ادب کی ترقی کی راہ میں رکاوٹ بھی سمجھتا ہے:

''آج ادب جبھی ترقی کرے گا جو نقاد کہے اس کا الٹ کیا جائے۔ نقادوں کا منشا بھی

یہی ہوتا ہے لیکن اسے میرے سوا سمجھا کوئی نہیں ہے۔'' کاش مجھے کوئی نقاد مل جائے
تاکہ میں اس سے تنقیدی بحث کرسکوں۔ تنقیدی بحث کرتے ہوئے اگر کسی نے ان
تین لفظوں کا صحیح استعمال کرلیا تو سمجھ لیجئے بازی لے گیا۔ وہ تین الفاظ یہ ہیں۔ اگر،
مگر اور لیکن۔ جب تک نقاد تخلیق کی قوتوں سے مالا مال نہ ہوں گے ان کی تحریروں
میں توازن پیدا نہ ہوگا۔''

منٹو ہمہ دانی کا دعویٰ تو ہمیشہ کرتا ہی ہے یہاں تنقیدی مناظرے کی دعوت دے رہا ہے۔ اگر نقاد یہی چاہتے ہیں کہ تخلیق کاران کے فرمودات کے برعکس عمل کریں تو منٹو خود ان کے جال میں شکار ہو گیا ہے اگر وہ ایسا کر رہا ہے لیکن منٹو جب دشنام طرازی پر اترتا ہے تو غور نہیں کرتا۔ البتہ اس کے بلند و بانگ دعووں کا اتنا اثر ضرور ہوا کہ اکثر لوگوں نے اسی کے دعووں کو دوہرانا شروع کر دیا۔ مثلاً طفیل احمد کے نام خط میں ہی منٹو نے لکھا:

''میں ساری عمر ادبی تخلیقات کے سلسلے میں اپنے ہم عصروں سے شرمندہ نہیں ہوا تھا
اس لیے بھی کہ میرے مقابلہ ہی کا کون تھا۔''

منٹو کے تمام تنقید نگاروں نے یہ دعویٰ کسی نہ کسی طرح دوہرایا ضرور ہے۔ میری مراد ان نئے لوگوں سے نہیں ہے جو آج منٹو کو دنیا کا سب سے بڑا افسانہ نگار قرار دے رہے ہیں بلکہ ان باون گزوں سے ہے جن میں عسکری صاحب اور ممتاز شیریں جیسے لوگ شامل ہیں۔ محمد حسن عسکری منٹو کی عظمت کا سراغ اس کی موت پر کیے گئے ماتم میں لگاتے ہیں۔ ان کے مطابق اقبال کی وفات سے لے کر آج تک کسی اردو ادیب کا اس طرح ماتم نہیں ہوا۔ حالانکہ ماتم مرگ سے کسی فن کار کی تخلیقی عظمت کا حساب لگانا کچھ دانش مندی نہیں ہے۔ پھر بھی اگر انتظار حسین کی بات پر یقین کرلیں تو ماتم بھی غیر معمولی نہیں تھا۔ انتظار حسین نے 'غیر افسانوی موت' میں لکھا تھا:

''چند ناشرین، چند فلم والے، طلبہ نو عمر ادیب باقی اعزہ، یوں اچھے خاصے لوگ ہو
گئے تھے لیکن نہ اتنے کہ مال روڈ کا ٹریفک رک جائے...... کہتے ہیں کہ لاہور میں
ادیبوں کی پوری برادری آباد ہے۔ مگر عجیب اتفاق ہے کہ منٹو صاحب کی میت میں
ان کے دو ہم عصروں قاسمی صاحب اور میرزا ادیب صاحب کو چھوڑ کر جتنے لکھنے
والے نظر آتے تھے وہ نوجوان لکھنے والے تھے۔''

(پگڈنڈی، امرتسر، منٹو نمبر)

محمد حسن عسکری نے اسی مضمون 'منٹو کا مقام' میں آگے لکھا ہے کہ بعض لوگوں کا خیال ہے کہ منٹو اردو کا سب سے برا افسانہ نگار ہے۔ بعض لوگ کہتے ہیں کہ منٹو کو چاہیے موپاساں وغیرہ کی صف میں نہ آئے لیکن یوروپ کے اچھے خاصے افسانہ نگاروں سے اس کا مقابلہ کیا جا سکتا ہے۔ میں ان دونوں باتوں سے متفق ہوں۔

یہی نہیں عسکری جب تحسین کی نگری بساتے ہیں تو زیادہ غور کیے بغیر تعریف کے ڈونگرے برساتے چلے جاتے ہیں۔

> ''منٹو نے جو کنواں کھودا وہ ٹیڑھا بھینگا سہی، اور اس میں جو پانی نکلا وہ گدلا یا کھارا سہی مگر دو باتیں ایسی ہیں کہ جن سے انکار نہیں کیا جا سکتا۔ ایک تو یہ منٹو نے کنواں کھودا ضرور، دوسرے یہ کہ اس میں سے پانی نکالا۔ اب ذرا گنیے تو سہی کہ اردو کے کتنے ادیبوں کے متعلق یہ دونوں باتیں کہی جا سکتی ہیں۔''

عسکری کا مفہوم اگر واضح کریں تو اس نتیجے پر پہنچا جا سکتا ہے کہ منٹو نے کھارے اور گدلے پانی کے ٹیڑھے میڑھے کنویں کھودے، لیکن دوسرے اردو ادیبوں کو یہ بھی توفیق نہیں ہوئی۔ عسکری صاحب کی چھوڑیے کم از کم میں یہ تسلیم کرنے کے لیے تیار نہیں ہوں کہ قرۃ العین حیدر اور راجندر سنگھ بیدی نے ٹیڑھے میڑھے کنویں بھی نہیں کھودے، حالانکہ کرشن چندر نے تو گیان چند جین سے روز کنواں کھودنے اور پانی پینے کی بات کہی تھی۔ عسکری کو تسلیم ہے کہ منٹو کے برے اور بہت ہی خراب افسانوں میں بھی دو ایک فقرے ایسے ضرور ملیں گے جو کسی نہ کسی آدمی، یا چیز یا خیال کو منور کر کے رکھ دیں گے۔ اب ایک احساس کو منور کرنے کے لیے برے افسانے کے کرب ناک طول سے گزرنا کس حد تک حق بجانب ہے۔ موصوف ایک آدھ چمکتا ہوا احساس یا تابناک خیال تو مختصر افسانوں کے مجموعے 'سیاہ حاشیے' کے ذریعے پہلے ہی تمام عالم انسانیت کو سرفراز کر چکے تھے۔

منٹو کے تمام ناقدین نے منٹو کے فرمودات کو اس درجہ اہمیت دی ہے کہ منٹو نے اپنے سفلے پن اور خود نمائی سے متعلق جو غیر ضروری اعتراف ایک لیکچر میں کیا تھا۔ اس کو بھی وقار عظیم سے لے کر وارث علوی تک، تقریباً سب نے ہی اپنے تنقیدی مضامین میں استعمال کیا ہے اور اس غیر اہم سے بیان کی حسب استطاعت توضیح کرنے کی بھی کوشش کی۔ منٹو، جہاں شکست خوردہ نظر آتا ہے وہ وہاں سارا الزام زمانے پر ڈال دیتا ہے......

> ''زمانے کے جس دور سے ہم گزر رہے ہیں اگر آپ اس سے واقف نہیں ہیں تو

میرے افسانے پڑھیے۔ اگر آپ ان افسانوں کو برداشت نہیں کر سکتے تو اس کا مطلب یہ ہے کہ یہ زمانہ نا قابلِ برداشت ہے۔ مجھ میں جو برائیاں ہیں وہ اس عہد کی برائیاں ہیں، میری تحریر میں کوئی نقص نہیں ہے جس نقص کو میرے نام سے منسوب کیا جاتا ہے، دراصل موجودہ نظام کا نقص ہے۔''

یہ بیان بھی بغیر غور وفکر کیے تسلیم کیا گیا۔ ساری ذمہ داری اور نقص زمانہ پر ڈال دیا گیا۔ منٹو بری الذمہ ٹھہرا۔ جب منٹو نے بتا ہی دیا ہے کہ سوسائٹی کی چولی کیا اتاروں گا جو ہے ہی ننگی! ننگی سوسائٹی سے ہمدردی کا کیا جواز ہے۔ کبھی کبھی ذہن میں یہ سوال ضرور سر اُٹھاتا ہے کہ کیا ننگی سوسائٹی کی برہنگی کی وجوہات پر غور کرنا فن کار کا فریضہ نہیں ہے؟ کیا برہنہ سماج کسی ہمدردی کا مستحق نہیں ہے!

اکثر تنقید نگاروں نے اس بیان کو منٹو کی عظمت کے قصیدوں میں بطور تشبیب استعمال کیا صرف عبادت بریلوی نے اتنا اڑنگا لگایا کہ:

''تہذیب وتمدن برہنہ ہے---- اس کو کپڑے پہنانے کا کام بھی منٹو کو اپنے ذمے لینا چاہیے تھا۔''

لیکن وہ بھی یہ مانتے ہیں کہ منٹو نے خیالی دنیائیں قائم نہیں کی ہیں۔ اپنی طرف سے اس نے بہت کم باتیں کی ہیں۔ جو کچھ اس کی آنکھوں نے دیکھا وہ اس کے لبوں پر آ گیا۔ اگر منٹو نے 'میرا نام رادھا ہے'، 'سرکنڈوں کے پیچھے'، 'ٹھنڈا گوشت'، 'اللہ دتا'، 'کتاب کا خلاصہ' کی دنیائیں دیکھی تھیں تو منٹو پر اعتراض تو کجا، اس سے ہمدردی کی جانی چاہیے۔

ابواللیث صدیقی بھی منٹو کے بیان کی صداقت کو تسلیم کرتے ہیں اور یہی نقص ن۔م۔ راشد اور میراجی کی شاعری میں بھی دریافت کر لیتے ہیں۔ صورت حال اس وقت مضحکہ خیز ہو جاتی ہے جب اسی نا قابل برداشت انبوہ قلم کاروں میں سلام مچھلی شہری کو بھی شامل کر لیتے ہیں۔

ڈاکٹر محمد حسن کو بھی منٹو کا بیان تسلیم ہے۔ وہ منٹو کو فطرت پسندوں کے قریب قرار دیتے ہیں لیکن منٹو کی ننگی کی ہوئی تہذیب کی صداقت انھیں بھی تسلیم ہے۔ ان کے مطابق تہذیب وتمدن کی اس ننگی مورت کو بے نقاب کرنے کے لیے منٹو نے برقی جھٹکوں کا طریقہ استعمال کیا ہے۔ محمد حسن کے مطابق منٹو کا موضوع سخن موجودہ سماجی ترتیب ہے جس نے انسان کا صحیح روپ بگاڑ دیا ہے۔

گوپی چند نارنگ منٹو پر اپنے طویل مضمون میں 'نا قابلِ برداشت زمانہ' کے قول کی تکرار کے بعد منٹو کا عندیہ ظاہر کرتے ہیں کہ یہاں منٹو بظاہر یہ کہتا ہوا نظر آتا ہے کہ اس نوع کے ادب کی سماجی

حالات سے ایک اور ایک کی نسبت ہے یعنی حالات بدل جائیں گے تو ادب بھی بدل جائے گا۔ ڈاکٹر نارنگ کے مضمون 'منٹو کی نئی پڑھت' (پڑھت قرأت کا بازاری ترجمہ ہے) میں جگہ جگہ تضاد اور عجلت بہت زیادہ نمایاں ہے۔ مثلاً منٹو کا یہ بیان:

''ہماری تحریریں آپ کو کڑوی کسیلی لگتی ہیں...... نیم کے پتے کڑوے سہی مگر خون کو صاف کرتے ہیں۔''

درج کرتے ہیں اور کئی دوسرے بیانات کو مدنظر رکھ کر فرماتے ہیں:

''سطور بالا میں منٹو نے صاف صاف کہہ دیا ہے کہ ادب نہ محتسب ہے نہ قانون داں، اس کا کام نہ حکم چلانا ہے اور نہ نسخے تجویز کرنا۔''

کیا واقعی ان سطور میں منٹو یہی کہہ رہا ہے جو گوپی چند نارنگ نے لکھا ہے۔ منٹو تنقید کا عام رویہ یہی رہا ہے کہ اکثر و بیشتر منٹو کے بیانات کو دوہرانا اور ان بیانات کو حرف آخر قرار دینا یا گوپی چند نارنگ کی طرح کچھ کا کچھ مطلب نکال لینا۔ گوپی چند نارنگ سے بھی زیادہ مضحکہ خیز استنباط نتائج لیزلی فلیمنگ کے ہیں۔ انھوں نے ''کالی شلوار'' کو ہندوستان کو معاشی بد حالی کا افسانہ اور ٹوبہ ٹیک سنگھ کو علامتی افسانہ قرار دیا ہے۔ جس طرح منٹو کے عہد میں اس کے تمام افسانے ایک خاص عینک سے دیکھے گئے اور اس پر کی گئی تنقید محض اور محض عصبیت ہو کر رہ گئی تھی اسی طرح آج منٹو تنقید محض اور محض مدلل مداحی اور عقیدت کا نمونہ بن کر رہ گئی ہے۔ (ایک باکمال نے تو اپنے ایک مضمون کے طفیل ہی اپنی منٹو شناسی پر ایک طویل مضمون قلم بند کر کے ایک غیر معروف ادیب کے نام سے شائع بھی کرا دیا)۔ منٹو شناسی کی راہ میں عقیدت اور عصبیت کے علاوہ دوسری بڑی اڑچن منٹو کے محض چند افسانوں کا ذکر ہے۔ اکثر نے تو منٹو کے تمام افسانوں کی قرأت کی بھی ضرورت محسوس نہیں کی۔ نارنگ کے چھبیس صفحات کے طویل مضمون میں باختن اور دوستو وسکی کا ذکر ہے لیکن منٹو کے چند مشہور افسانوں کا سرسری ذکر ہے اور وہی حوالے جو ہر مضمون میں دستیاب ہیں۔

منٹو کی عدم تفہیم دراصل عدم قرأت کے باعث ہے۔

ایک اہم مسئلہ منٹو کے افسانوں میں فحاشی اور تلذذ کا ہے۔ چونکہ برطانوی حکومت نے منٹو پر فحاشی کے لیے مقدمے چلائے، اس لیے وہ فحش نہیں ہیں۔ چند مذہبی افراد نے منٹو پر عریاں نگاری کی تہمت لگائی اس لیے وہ عریاں نہیں ہیں اور پھر منٹو نے یہ بھی بتایا کہ سماج تو خود ہی برہنہ ہے۔ اس لیے کوئی اس کو عریاں کس طرح کر سکتا ہے۔

منٹو اور اس کے افسانوں کو فحاشی کے لیے مطعون بھی کیا گیا اور قانون کی مدد بھی لی گئی۔ منٹو نے عدالت میں تو ہر ملزم کی طرح جرم سے انکار ہی کیا لیکن بعض دوسرے بیانات سے یہ نتیجہ اخذ کیا جا سکتا ہے کہ منٹو کو کسی نہ کسی حد تک یہ احساس تھا کہ اس کی تخلیقات سے مروجہ اخلاقی نظام یقیناً مجروح ہوگا۔ منٹو نے بعض دوسرے ادیبوں کی طرح ایک نجی اخلاقی نظام بھی مرتب کر رکھا تھا۔ یہ الگ بات ہے کہ منٹو اخلاقی نظام کی تشکیل میں دوسرے سماجی اخلاقی نظام کے معماروں سے مختلف ثابت نہ ہوا۔ اس نے جب درد کی ایک مثنوی کو اپنے طنز کا نشانہ بنایا اور اس مثنوی میں جنسی ترغیب کا سراغ لگایا تو اس نے یہ حقیقت کلی طور پر نظر انداز کر دی کہ اس کے بعض افسانوں میں اسی جنسی ترغیب و تحریک کا پتہ ملتا ہے۔ حقیقتاً منٹو کے اچھے افسانے عموماً جنسی معاملات اور جنسی اختلاط و تعلقات پر مرکوز نہیں ہیں لیکن زیب داستان کے حوالے اسی طرح جنسی معاملات کی ترغیب دیتے ہیں جس طرح درد کی مثنوی۔ ادب کے اعلیٰ نمونے اگر جنسی معاملات کی صورت گری کرتے ہیں اور ان سے ہماری جمالیاتی حِس مجروح نہیں ہوتی تو ترغیب و تحریک مسئلہ نہیں ہے۔ میں ادبی شہ پاروں کو مولانا تاجور نجیب آبادی کی طرح مسجد کے منبر پر پڑھے جانے کے قابل ہونا ضروری نہیں سمجھتا۔ بقول ڈی ایچ لارنس مرد و عورت کا رشتہ اس کائنات کا لطیف ترین تعلق ہے۔ اس سے آنکھیں چرانا کیوں ضروری ہے؟

منٹو نے اپنے مضمون میں جن اشعار کو جنسی ترغیب کا حاصل قرار دیا ہے وہ درد اور مومن کی مثنویات سے ماخوذ ہیں:

لب سے لب میرے ملائے رکھنا — بازو سے وہ سر اٹھائے رکھنا
وہ سینے پہ لیٹ کے ستانا — مطلب کے سخن پر روٹھ جانا
وہ منھ میں زبان کی لذتیں ہائے — ظاہر حرکت سے رغبتیں ہائے
وہ ہاتھ کو رکھ کے جوش انکار — وا کرنے نہ دینا بند شلوار
اپنا جو ہوا کچھ اور ارادہ — جی چاہا کہ کچھ اس سے بھی زیادہ
وہ ہاتھ کو دم بدم جھٹکنا — وہ تکیئے پہ سر کو دے پٹکنا
آہستہ لگانی وہ آہ لاتیں — حیلہ کی وہ کیسی کیسی باتیں
وہ ہاتھ کو زور سے چھڑانا — وہ ہو کے تنگ کاٹ کھانا
وہ نیچے پڑے ہی تلملانا — قابو سے تڑپ کے نکل جانا
وہ چیں بہ جبیں ہو کے کہنا — کن بیکسیوں سے رو کے کہنا

ہے تم کو یہی شغل دن رات اچھی نہیں لگتی مجھ کو یہ بات

بھرتا ہی نہیں تیرا جی بس
کرتا ہی نہیں تو کبھی بس

درؔد کے جن اشعار کو منٹو نے ہدف بنایا ہے وہ درج ذیل ہیں:

ہاتھا پائی میں ڈھانپتے جانا کھلتے جاتے میں ڈھانپتے جانا
وہ ترا پیار سے لپٹ جانا اور دل کھول کے چمٹ جانا
وہ ترا منھ سے منھ بھڑا دینا وہ ترا جیب کا لڑا دینا
ہولے ہولے پکارنے لگنا ڈھیلے ہاتھوں سے مارنے لگنا
منھ سے کچھ کچھ پڑے بکے جانا چھوٹ جانے کی گوں تکے جانا
تھک کے کہنا خدا کے واسطے چھوڑ نیند آتی ہے اب مجھے نہ جھنجھوڑ
وہ ترا ڈھیلے چھوڑنا بے بس وہ ترا سست ہو کے کہنا بس
بات باقی نہیں رہی اب تو رات باقی نہیں رہی اب تو
کہیں تیری یہ بات نبڑے گی یا یونہی ساری رات نبڑے گی
مجھ میں باقی کچھ اب تو بات نہیں صبح بھی ہو چکی ہے رات نہیں
دیکھ اب آگے مار بیٹھوں گی یا کسو کو پکار بیٹھوں گی

کبھی پھر بھی تو کام ہووے گا
دیکھیو کون ساتھ سووے گا

مقدموں کے دوران دفاعی بیانات میں اور فحاشی کے سلسلے کے دفاعی مضامین میں منٹو کی تمام تر کوشش یہی رہی ہے کہ وہ یہ ثابت کر سکیں کہ ان کا مقصد خیالات و جذبات کو برانگیختہ کرنا نہیں بلکہ سماج کو آئینہ دکھانا ہے۔ اور تہذیب وتمدن اور سوسائٹی تو پہلے ہی برہنہ ہیں میں ان کی چولی کیا اتاروں گا۔

اگر منٹو کے افسانوں کو قانونی پیچیدگیوں میں نہ الجھایا گیا ہوتا تو شاید منٹو کو بھی ان دفاعی بیانات کی ضرورت نہ پڑتی۔ دفاع کے اس عمل میں منٹو نے یہ حقیقت فراموش کردی کہ ہمارے معاشرے نے شاعری اور نثر کے لیے ہمیشہ دو پیمانے مقرر کیے ہیں۔ زبان کی تحریری ابتدا سے آج تک جب جنسیاتی برانگیختی کے اظہار کی ضرورت سمجھی گئی تو نثر کو ہمیشہ کوتاہ دامن پایا اس وقت شاعری نے ہی ہماری دستگیری کی۔ منٹو نے درد اور مومن کے چند اشعار تلاش کر کے کوئی بڑا کارنامہ انجام نہیں دیا۔ دکن

کی قدیم شاعری اور اٹھارہویں صدی کی تمام اردو شاعری ایسی مثالوں سے بھری پڑی ہے۔ میر کی شاعری میں ساڑھے تین سو سے زیادہ اشعار محض ہم جنسیت اور امرد پرستی پر مبنی ہیں۔ اکثر اشعار فحش، غیر معیاری اور پست ہیں:

لذت دنیا سے کیا بہرہ ہمیں پاس ہے رنڈی ولے ہے ضعفِ باہ

میر

خوش ہوں میں اتنا امارد سے کہ اے رب کریم
دیجیو حور کے بدلے میں بھی غلماں مجھ کو

قائمؔ

اٹھارویں صدی کے اشعار کو تو رو بہ زوال معاشرے اور اخلاقی پستی کی مثال کہہ کر آسانی سے درگزر کر سکتے ہیں لیکن اپنے عہد میں بھی ایسے اشعار بے محابا نظر آئیں تو:

زندگی سے تعلق بہت ہے مگر سچ جو پوچھو تو بس اتنا ہے ماجرہ
جیسے مرد جواں مشتعل ہو بہت اور پہلو میں ہو اک زن حائضہ

نشترؔ خانقاہی

مینا بہ مینا، مے بہ مے، جام بہ جام، جم بہ جم
ناف پیالے کی ترے ، یاد عجب سہی گئی

جون ایلیا

ناف پیالے کو ترے دیکھ لیا مغاں نے آج
سارے ہی میکدے کا آج کام تمام ہو گیا

جون ایلیا

یہ ساری لفظیات آج بھی نثری ادب میں شجر ممنوعہ کی حیثیت رکھتی ہیں۔ قدیم سنسکرت ادب میں جہاں شرنگار کی شاعری خاص اہمیت رکھتی ہے۔ بھرتری ہری کے شرنگار شتک کے اشعار انسانی سرشت کے عجیب و غریب اور ممنوعہ مظاہر کی تصویر کشی کرتے ہیں وہیں ناٹک میں تھوکنا، چومنا، جنسی اختلاط کے مظاہر وغیرہ پر پابندی لگائی گئی تھی۔ عورت کے لیے محو خواب ہونے کا منظر بھی ممنوع تھا جب کہ مرد ناٹک میں کسی بھی زاویے سے سونے کے لیے آزاد تھا۔

دوسری اہم بات، جو منٹو کے دفاع، منٹو کے وکیلوں اور تنقید نگاروں کے پر مغز بیانات کی دھول

میں گم ہوگئی وہ یہ ہے کہ منٹو کے افسانوی ادب میں جنسی اختلاط اور جنسیاتی افسانوں کی تعداد بہت کم ہے لیکن منٹو درمیان میں جو جزئیات نگاری کرتا ہے وہ یقیناً اسی طرح کے مثنویاتی ادب کا حصہ بن جاتی ہے۔ عریاں نویسی اور فحش نگاری کو منٹو زیب داستان کے لیے استعمال کرتا ہے:

''جب شکیلہ نے اسے (بلاؤز) اتارنے کی کوشش کی تو مومن کو اس کی سفید بغل میں کالے کالے بالوں کا گچھا نظر آیا۔'' (بلاؤز)

''رندھیر اس کے پاس بیٹھ گیا اور گرہ کھولنے لگا۔ تھک ہار کر ایک ہاتھ میں چولی کا ایک سرا پکڑا اور دوسرے ہاتھ میں دوسرا اور زور سے کھینچا۔ گرہ ایک دم پھسلی اور رندھیر کے ہاتھ زور سے ادھر ادھر ہٹے اور دو دھڑکتی ہوئی چھاتیاں نمودار ہوئیں۔ رندھیر نے محسوس کیا کہ اس کے ہاتھوں نے اس گھاٹن لڑکی کے سینے پر نرم نرم گندھی ہوئی مٹی کو چابکدستی سے کمہار کی طرح دو پیالوں کی شکل دے دی ہے۔''

''اس کی صحت مند چھاتیوں میں وہی گدگداہٹ، وہی جاذبیت، وہی طراوت، وہی گرم گرم ٹھنڈک تھی جو کمہار کے ہاتھوں سے نکلے ہوئے تازہ تازہ کچے برتنوں میں ہوتی ہے۔''

''رندھیر کے ساتھ ساری رات اس کی چھاتیوں پر ہوائی لمس کی طرح پھرتے رہے۔ چھوٹی چھوٹی چوچیاں اور وہ موٹے موٹے مسام جو ان کے ارد گرد ایک کالے دائرے کی شکل میں پھیلے ہوئے تھے اس ہوائی لمس سے جاگ اٹھے۔''

''اس نے کئی بار گھاٹن لڑکی کی بالوں بھری بغلوں کو چوما اور اسے بالکل گھن نہ آئی بلکہ عجیب طرح کی لذت محسوس ہوئی۔''

اسی افسانے 'بو' کا دوسرا منظر دیکھیے:

''اس کی لال شلوار دوسرے پلنگ پر پڑی۔ اس کے گہرے سرخ ازار بند کا پھندنا نیچے لٹک رہا تھا۔ اس پلنگ پر اس کے دوسرے اترے ہوئے کپڑے بھی پڑے تھے۔ اس کی سنہرے پھولوں والی قمیص، انگیا، جانگیا اور دوپٹہ۔''

''جب اس کی میلی گھگھری اوپر اٹھ جاتی تو کئی راہ چلتے مردوں کی نگاہیں اس کی پنڈلیوں کی طرف اٹھ جاتیں۔ جن میں جوانی کے باعث تازہ رندہ کی ہوئی ساگوان کی لکڑی جیسی چمک دکھائی دیتی ہے۔ ان پنڈلیوں پر جو بالوں سے بے نیاز

تھی، مساموں کے ننھے ننھے نشان دیکھ کر ان سنگتروں کے چھلکے یاد آ جاتے تھے جن
کے خلیوں میں تیل بھرا ہوتا ہے اور تھوڑے سے دباؤ میں فوارے کی طرح اوپر اٹھ
کر آنکھوں میں گھس جاتا ہے۔''
(دس روپے)

یہاں مجھے عصمت چغتائی کے افسانے ''گھر والی'' کا ایک جملہ یاد آت ہے۔ ''انھوں نے لاجو کو گلی کے لونڈوں کے ساتھ کبڈی کھیلتے دیکھا، اس کا لہنگا ہوا میں قلانچیں مار رہا تھا۔ بچے تو کبڈی کھیل رہے تھے۔ بچوں کے باپ لہنگے کی فیاضی سے لطف اندوز ہو رہے تھے۔'' (گھر والی) یہاں منٹو اور عصمت چغتائی ایک ہی مضمون کو بیان کر رہے ہیں لیکن طرز بیان نے زمین آسمان کا فرق کر دیا ہے۔ جب منٹو کسی عورت کی برہنگی دکھاتا ہے تو آہستہ آہستہ ایک ایک کپڑا اتارتا ہے۔

یہ تسلیم کرنے میں ہمیں کوئی باک نہیں ہونا چاہیے کہ منٹو کا مقصد کچھ بھی ہو لیکن اس کے افسانوی ادب میں ایک زیریں لہر تلذذ کی موجود رہتی ہے۔ یہ رجحان اس وقت اور زیادہ واضح ہوتا ہے جب منٹو کے بعض مشہور افسانوں کے اسلوب کا موازنہ، ہم عصر افسانہ نگاروں کے انھی موضوعات پر لکھے گئے افسانوں سے کرتے ہیں۔ عصمت چغتائی کا مشہور افسانہ 'لحاف' بھی نسوانی ہم جنسیت کے موضوع پر ہے۔ میں نے لڑکپن میں جب پہلی بار یہ افسانہ پڑھا تو میں سمجھ ہی نہ سکا کہ 'لحاف' کے اندر ہاتھی ڈولنے سے کیا مقصد ہے۔ جنسی ترغیب کا تو سوال ہی نہیں پیدا ہوتا لیکن منٹو جب 'دھواں' میں یہی منظر دکھانے کی کوشش کرتا ہے تو کچھ بھی ڈھکا چھپا نہیں رہتا:

''دھماکے کے ساتھ اس نے دونوں پٹ کھول دیے۔ دو چیخیں بلند ہوئیں، کلثوم اور اس کی سہیلی بملا نے، جو کہ پاس پاس لیٹی تھیں، خوف زدہ ہو کر جھٹ سے لحاف اوڑھ لیا۔''

راجندر سنگھ بیدی کے افسانے 'اپنے دکھ مجھے دے دو' میں بابو دھنی رام اپنی بہو اندو کو محو خواب دیکھتے ہیں۔ وہ مدن سے بتاتی ہے۔ ''ایک دن میں جاگی تو دیکھا (بابو جی) سرہانے کھڑے ہیں مجھے دیکھ رہے ہیں، اول تو مدن یقین نہیں کرتا پھر اندو کو سمجھاتا ہے کہ اسے سیکس کہتے ہیں۔'' اس کے برعکس منٹو اسی کو زیادہ سفاکی اور ہلکے سے تلذذ کے ساتھ پیش کرتا ہے:

''آپ نے میرے والد صاحب کے متعلق جو کچھ کہا تھا ٹھیک نکلا......... ہو سکتا ہے پہلے ٹھیک ہو لیکن میری شادی کے بعد تو قطعاً ان کی دماغی حالت درست نہ تھی......... مجھے تمام واقعات بیان کرتے ہوئے شرم آتی ہے۔ ایک روز میری

بیوی غسل خانے میں نہا رہی تھی۔ آپ نے دروازے میں سے جھانک کر دیکھنا شروع کیا۔''
(تقی کاتب)

میں نے پہلے بھی عرض کیا کہ منٹو کے افسانوں کا مرکزی خیال اکثر جنسیاتی یا لذت آفرینی نہیں ہے لیکن اختتام تک پہنچنے کے عمل میں کہیں نہ کہیں ہلکی سی لذت آفرینی سے ضرور گزرنا پڑتا ہے۔ افسانہ 'پھاتو' میں میاں بیوی کی محبت کے لمحات تک پہنچنے کے لیے یہ منظر بھی درمیان میں آتا ہے جسے آپ چاہیں تو بلیو فلم کا حصہ بھی بنا سکتے ہیں۔

''اس نے پھاتو کو اپنے دونوں بازوؤں میں جکڑ کر اس زور سے اپنی چھاتی سے بھینچا کہ اس کی ریڑھ کی ہڈی کڑ کڑا اٹھی ......''

''پھر اس نے اس کو اپنی رانوں پر لٹا کر اس کے موٹے اور گدگدے ہونٹوں پر اس زور سے اپنے تپتے ہوئے ہونٹ پیوست کیے جیسے وہ انھیں داغنا چاہتا ہو۔''

(پھاتو)

میں عمداً بہت سی مثالوں سے گریز کر رہا ہوں، ورنہ منٹو کی تخلیقات سے متعدد مثالیں دی جا سکتی ہیں لیکن ان حوالوں سے میرا مقصد منٹو کی کہانیوں کی تحقیر نہیں، بلکہ یہ واضح کرنا میرا مطمحِ نظر ہے کہ ان مثالوں کے باوجود یہ کامیاب کہانیاں ہیں۔

منٹو کی خوبی یہ ہے کہ وہ جنسی تلذذ کے حصول اور عریاں نویسی کے لیے عموماً ان اعمال وافعال کی صورت گری سے گریز کرتا ہے جو عام طور پر عریاں نویسوں کو مرغوب ہیں بلکہ وہ لذت آمیز صورت حال کو فروغ دینے کے لیے عورت کے سینے کی جارحانہ انداز میں تصویر کشی کرتا ہے۔ عموماً سینے کے لیے چھاتی کا لفظ استعمال کرتا ہے۔ واجدہ تبسم نے اپنے کسی افسانے میں لکھا تھا کہ بعض الفاظ بھی لطف آفریں ہوتے ہیں گل جسم لکھتے تو لطف نہیں آتا۔ گلبدن لکھیے تو محسوس ہوتا ہے کہ لَس لَس کرتی جوانی سامنے آ کھڑی ہوئی۔ منٹو اس راز سے بخوبی واقف ہے۔ کبھی کبھی تو بے حد معمولی سی جزوی بات سے اپنی بات میں لذت پیدا کر دیتا ہے۔

''وہ روپے......اس کی چست اور تھوک بھری چولی سے اوپر کو ابھرے ہوئے تھے۔'' (ہتک)

اب آپ سوچتے رہیے کہ ابھری ہوئی چھاتیوں اور چولی میں تھوک کیسے پہنچ گیا۔

پروفیسر شمیم حنفی نے بیدی کی کہانیوں پر اظہار خیال کرتے ہوئے کہا تھا کہ جس طرح بیدی اپنی کہانیوں کی تلاش میں جوکھم اٹھاتے ہیں، اسی طرح وہ کہانیاں بھی، تلاش کے ایک پیچیدہ اور دشوار

گزار راستے کو پار کرتی ہوئی، بالآخر ہمیں بیدی تک ہی لے جاتی ہیں۔ (بیدی نامہ: شمس الحق عثمانی، ص ۵۷۹) حالانکہ حنفی صاحب نے یہ بھی خیال ظاہر کیا تھا کہ بیدی کے ہم عصر کسی کہانی کار کی شخصیت اور کہانی میں ایسی ہم آہنگی نہیں ہے۔ لیکن مجھے منٹو کی اگر تمام نہیں تو زیادہ تر کہانیوں کا سراغ منٹو کی غیر روایتی، پیچیدہ اور کسی حد تک مریضانہ شخصیت میں ملتا ہے۔ منٹو اپنی اکثر کہانیوں میں موجود رہنے پر اصرار کرتا ہے اور اپنی زیادہ تر کہانیاں اپنی اردگرد کی زندگی سے اخذ کرتا ہے۔ اس وجہ سے ایک خاص طرح کی حقیقت نگاری تو وجود میں آجاتی ہے لیکن اکثر کہانیاں صحافتی رنگ اختیار کر جاتی ہیں اور تہ داری سے محروم رہ جاتی ہیں۔

منٹو چونکہ بنیادی طور پر صحافی ہے۔ صحافیوں کو پیشہ ورانہ تعجیل مجبور کرتی ہے کہ ایک خاص عرصے میں اپنی کہانیاں مکمل کریں وہی مجبوری منٹو کو بھی بے تحاشہ عجلت نگاری کے لیے مہمیز کرتی ہے۔ منٹو کی دو سواڑھیں کہانیوں میں سینتالیس ۴۷ کہانیاں ایسی ہیں جو صرف ایک دن میں لکھی گئی ہیں۔ ظاہر ہے ان میں سے اکثر کہانیوں میں رواداری نظر آتی ہے۔ منٹو اس طرح کی کہانیوں میں فن کارانہ چالاکی سے کام لیتے ہوئے اپنے آس پاس کے کرداروں کو اپنے افسانوی ادب کا حصہ بنا دیتا ہے۔ منٹو کی کہانیوں میں متعدد کہانیاں ایسی ہیں جن کے کرداروں سے ہماری شناسائی کافی پرانی ہے۔ اول تو منٹو شعوری طور پر کوشش کرتا ہے کہ اس کے زیادہ تر کردار ابنارمل نظر آئیں۔ دراصل منٹو نفسیاتی مریضوں کی تصویر کشی کرتا ہے اسی لیے اس کے تقریباً سبھی کرداروں میں ایک نفسیاتی کجی نظر آتی ہے۔ اس کے یہاں اگر طوائفیں ہیں تو وہ اخلاقی بلندی اور ایثار کا اعلیٰ نمونہ ہیں۔ مثلاً ممی، موذیل، شریف عورتیں ہیں تو وہ شریفانہ زندگی بسر کرتے ہوئے گاہک پھانستی ہیں یا جسم بیچتی ہیں۔ مثلاً بارش، بیگم صاحب...... پھاتو کا ہیرو غیر موجود لوگوں سے بات کرتا ہے۔ 'بانجھ' کا ہیرو غیر موجود لوگوں سے باتیں کرتا ہے۔ غیر موجود لڑکی سے عشق کرتا ہے۔ شادی کرتا ہے اور فنا کر دیتا ہے۔ تراشیدم، پرستیدم شکستم، 'حافظ محمد دین' کی بلقیس اپنے خوب رو اور نوجوان منگیتر کو چھوڑ کر بوڑھے اور نابینا 'حافظ محمد دین' کے ساتھ فرار ہو جاتی ہے۔ 'سرکنڈوں کے پیچھے' کی شاہینہ اپنی رقیب کو قتل کر کے اس کا گوشت پکاتی ہے۔ 'شمیم' میں جان محمد بے ربط باتیں کرتا ہے۔ 'ڈاکٹر شروڈکر' ہیں جو مریضہ کا اسقاط کر کے مکرر حاملہ کر دیتے ہیں پھر اسی سے شادی کرتے ہیں۔ 'میرا نام رادھا' میں راک کشور بے حد خلیق، تندرست اور پرکشش ہے اپنی سوتیلی والدہ کی خدمت کرتا ہے لیکن یہ تمام خصوصیات بھی قاری کو ہمدردی سے محروم رکھتی ہیں۔ 'ٹھنڈا گوشت' میں ایشر سنگھ ایک عورت کے ہاتھ قتل ہوتا ہے حالانکہ خود چھ قتل کر چکا ہے۔ 'پڑھیے کلمہ' کی رکما ہر شب نیا

قتل کرتی ہے۔'ٹوبہ ٹیک سنگھ' میں ہر کردار بے ربط باتیں کرتا ہے۔'قیمے کے بجائے بوٹیاں' میں پھر ایک عورت کے ٹکڑے دیگچی میں پکائے جاتے ہیں۔

منٹو دراصل Inventor نہیں بلکہ Innovator کے بطور سامنے آتا ہے۔ جانی پہچانی شکلوں کو افسانے میں ڈھالتا ہے کبھی وہ کامیابی کے ساتھ کہانی کا حصہ بنتی ہیں کبھی نہیں۔ مثلاً 'کالی شلوار' میں جی بی روڈ کا نقشہ پیش کیا گیا ہے۔'میرا نام رادھا' میں راج کشور، دراصل اشوک کمار کا کردار ہے۔ اشوک کمار نے اصلی زندگی میں بھی ہیروئن دیویکا رانی سے راکھی بندھوائی تھی جو اشوک کمار کو پسند کرتی تھی۔'اشوک کمار' کے خاکے میں بھی منٹو نے بعض اشارے کیے ہیں۔'نیلی رگیں' میں شاعر افسانہ نگار ن۔م۔ راشد اور کرشن چندر ہیں۔ نیا قانون کا منگو کوچوان دراصل فضلو کمہار کا کردار ہے اس کا ہلکا سا ذکر' آغا حشر' کے خاکے میں بھی کیا گیا ہے۔'بابو گوپی ناتھ' دراصل 'ہری سنگھ' ہے جو منٹو کا دوست تھا اور پانچ مکان بیچ کر چھٹے مکان کو سلیقے سے کھا رہا تھا۔'بدتمیز' میں مشہور افسانہ نگار رشید جہاں اور ان کے شوہر محمود الظفر کو عزت جہاں اور ناصر کی شکل میں پیش کیا ہے۔'لتیکا رانی' اپنے زمانے کی مشہور فلمی ہیروئن دیویکا رانی اور ہمانشو رائے کی کہانی ہے۔'ترقی پسند' دیویندر ستیارتھی اور راجندر سنگھ بیدی کی کہانی ہے۔'موچنا' رقاصہ ستارہ دیوی کی کہانی ہے۔'سوراج کے لیے' گاندھی جی کے معتمد خاص مہاشہ ست نام کی سچی کہانی ہے۔'انقلاب پسند' کا کردار دراصل منٹو کی اپنی تصویر ہے۔ کہا جاتا ہے کہ محمد حسین آزاد نے ابن انشا کی دیوانگی کی جو تصویر کھینچی ہے وہ آزاد کی دیوانگی کے زمانے میں سچ ثابت ہوئی۔'سلیم' بھی بعد میں منٹو کی طرح پاگل خانے جاتا ہے۔'بجلی پہلوان' قرولباغ دہلی کے ایک غنڈے 'بجلی پہلوان' کی کہانی ہے۔ بجلی پہلوان کی اولاد آج بھی دہلی میں موجود ہے اور PVR جیسی بڑی تجارت سے وابستہ ہے۔ 'پہچان' بھی منٹو کی اپنی ہی کہانی ہے جب تین دوستوں کے ساتھ دلی کی بدنام بستیوں میں عیش کی جستجو کے لیے نکلے تھے۔ منٹو کے دوست عباس نے ایک مضمون میں اس طرف اشارہ کیا ہے۔'ہتک' جیسا واقعہ بھی اسی تلاش میں پیش آیا تھا۔

'۱۹۱۹ء کی ایک بات' انقلاب فرانس کے اس واقعے پر مبنی ہے جس کے مطابق پہلی گولی ایک طوائف کو لگی تھی۔'سگریٹ اور فاؤنٹین پین' بھی منٹو کی ذاتی کہانی ہے جس میں اپنے بھانجے اور اس کے بیٹوں کا ذکر کرتا ہے۔ بھانجے کے چھوٹے بیٹے کا ذکر نور جہاں کے خاکے میں بھی کیا ہے۔ منٹو کو خود بھی 'پارکر' پین پسند تھے۔ جوگیشوری کالج بمبئی کی تقریر میں بھی اس نے پارکر کی پسندیدگی کا ذکر کیا ہے۔ نریش کمار شاد نے بھی منٹو پر اپنے مضمون میں پارکر پین کے لیے منٹو کی پسندیدگی کا ذکر کیا ہے۔'جرنلسٹ'

میں صحافی کا کردار باری (علیگ) کا ہے۔ 'پھوجا حرام دا' میں بھی پھوجا کی برہنگی کا واقعہ باری کا ہی واقعہ ہے۔ گوپال متل نے اپنی سوانح عمری 'لاہور کا جوذکر کیا' میں حوالہ دیا ہے۔ 'نطفہ' میں صادق کا کردار 'رفیق غزنوی' کا کردار ہے۔ 'نفسیات شناس' میں مشہور فلمی گیت کار رلجہ مہدی علی خاں اور 'میرٹھ کی قینچی' میں شاعر نظامی اور جوش ملیح آبادی موجود ہیں۔ 'رام کھلاون' بھی منٹو کی سوانحی کہانی ہے۔ منٹو کی وہ کھولی بھی تفصیل سے موجود ہے جس کا ذکر اوپندر ناتھ اشک نے بڑی تفصیل سے کیا ہے۔ 'باپو گوپی ناتھ' میں شفیق طوسی دراصل رفیق غزنوی ہے۔ 'ڈاکٹر شروڈکر' دراصل مشہور ماہر امراض نسواں ڈاکٹر شروڈکر کی کہانی ہے جو اندرا گاندھی اور مہارانی گائتری دیوی کے خصوصی گائنا کولوجسٹ تھے۔ مخدوم محی الدین کی محبوبہ اندرادھن راج نے اپنی سوانح عمری میں ڈاکٹر شروڈکر کر ذکر کیا ہے۔ 'ممی' کا کردار چڈھا، لاہور کا جرنلسٹ ہری چند چڈھا رند ہے جو لاہور سے دہلی آکر روز نامہ 'ملاپ' میں ملازم ہو گیا تھا۔ 'ملاپ' کے چیف ایڈیٹر سے ناراض ہو کر یہ کہہ کر استعفیٰ دے دیا کہ تمھیں کاپی جوڑنے کے علاوہ آتا ہی کیا ہے؟ گھر پہنچ کر چیف ایڈیٹر کو فون کیا وہ سمجھا چدھا معافی مانگ رہا ہے۔ چڈھا نے کہا ''باس معاف کرنا میں نے آپ کی شان میں غلط بات کہہ دی۔ میں نے کہا تھا آپ کو کاپی جوڑنا آتی ہے۔ مگر سچ یہ ہے کہ آپ کو کاپی جوڑنا بھی نہیں آتی۔'' گوپا متل نے لکھا ہے کہ چڈھا ساری تنخواہ دوستوں کی شراب پر خرچ کر دیتے تھے دوسرے دن سے قرض مانگنا شروع کر دیتے تھے۔ 'بو' کا رندھیر ریڈیو آرٹسٹ تھا۔ منٹو کے زمانے میں دہلی میں ملازم تھا۔ منٹو نے ایک چرواہن سے اپنے برائے نام عشق پر پانچ افسانے مصری کی ڈلی، لالٹین، ایک خط، بیگو اور موسم کی شرارت لکھ ڈالے۔ وارث علوی کا خیال ہے کہ زچگی سے متعلق تین افسانوں مسز ڈی کوسٹا، مسز ڈی سلوا اور مس فریاد میں زچگی کا مشاہدہ اپنے گھر کا ہے اور اولذلر دو افسانوں میں افسانہ نگار (منٹو) کی بیوی ہے۔ (منٹو ایک مطالعہ: ص ۹۹)

صرف کرداروں کی حد تک نہیں بلکہ منٹو کی بہت سی کہانیاں بھی مغرب کے بعض افسانوں سے ماخوذ ہیں۔ 'کالی شلوار' او ہنری کی کہانی 'گفٹ آف میجائی' کی طوائفی شکل ہے۔ ڈرامہ 'اس منجدھار میں' ڈی ایچ لارنس کے 'لیڈی چیٹرلی لوز' کا تقریباً ترجمہ ہے۔ 'سرکنڈوں کے پیچھے' ڈی ایچ لارنس کی طویل کہانی The fox سے ماخوذ ہے۔ منٹو کا ڈرامہ 'کروٹ' سامرسٹ مائم کے The Rain کا ترجمہ ہے۔ 'شغل' میکسم گورکی کی کہانی Twenty six men & a girl poet-poem سے ماخوذ ہے۔ 'موذیل' کا مرکزی کردار چارلس ڈکنس کے ناول A Tale of Two Cities کے مرد کردار کی نسائی شکل ہے۔ سیاہ حاشیے کے بعض افسانے بھی حقیقی زندگی پر مبنی ہیں۔ مثلاً 'اصلاح' میں مشہور کہانی نگار رام

لعل کی کہانی بیان کی گئی ہے۔ کردار کا نام بھی 'دھرم چند' ہے۔ رام لعل کے دوست کا نام وزیر چند تھا۔ رام لعل نے اپنی خودنوشت 'کوچہ قاتل' میں تفصیل سے اس واقعہ کا ذکر کیا ہے۔ رام لعل تقسیم وطن کے وقت پاکستان کا علاقہ چھوڑ کر اپنے دوست وزیر چند کے ساتھ ہندوستان آ رہے تھے تو راجپورہ اسٹیشن پر ان کو بلوائیوں کے ایک گروہ کا سامنا کرنا پڑا ''میں تو اپنے ڈبے میں واپس آ گیا۔ ملک وزیر چند نے بہت ہی گھبرائے ہوئے لہجہ میں کھڑکی میں سے مجھے پکارا۔ رام لعل ذرا باہر آنا۔ باہر جا کر میں نے انھیں دیکھا۔ انھیں سکھوں اور ہندوؤں کے ایک گروہ نے گھیر رکھا تھا۔ ملک صاحب نے کہا یہ لوگ کہتے ہیں میں مسلمان ہوں۔ مجھے دیکھ کر انھوں نے مجھے بھی بازو سے پکڑ کر درمیان میں گھسیٹ لیا اور کئی لوگ بیک زبان ہوکر بولے ہاں ہاں تم دونوں مسلمان ہو۔ پاکستان جانے کا راستہ نہیں ملا تو دہلی کی طرف بھاگ رہے ہو۔ ہم دونوں نے شلواریں پہن رکھی تھیں۔ وزیر چند کے بڑے بڑے گل مچھے تھے۔ ہمارے سروں کے بال عین بیچوں بیچ تقسیم ہوتے تھے اور بکھرے ہوئے تھے۔ ہماری بھوری بھوری آنکھیں ان لوگوں کی آنکھوں کی رنگت سے جدا تھیں۔ میں سمجھ گیا وہی کہانی پھر دوہرانی پڑے گی۔ پھر اچانک میری زبان سے یہ نکل گیا قران ساں (قرآن کی قسم) ہم ہندو ہیں۔ دیکھا دیکھا سالے مسلے ہیں۔ قرآن کی قسم کھاتے ہیں۔ میں نے انھیں سمجھایا یہ ہمارا رویہ ہے۔ اس علاقے میں قرآن کی قسم کھاتے ہیں لیکن ہم مسلمان نہیں ہیں۔ ہمارا یقین کرو۔ انھیں تب تک یقین نہیں ہوا جب تک انھوں نے ہماری شلواریں کھلوا کر اطمینا نہ کرلیا (کوچہ قاتل: ص ۱۶۰) اصلیت کہانی سے زیادہ سبق آموز اور متاثر کن ہے۔

منٹو خواہ نفسیات کی کتابوں سے کہانیاں نکالتا ہو یا کسی غیر ملکی ادب سے اخذ کرتا ہو اس کو زیادہ سنسنی خیز اور ناقابلِ یقین بنا دیتا ہے۔ مثلاً The Fox کو میں ڈی ایچ لارنس کی بہترین تخلیق مانتا ہوں۔ اس کہانی سے تحریک لے کر منٹو 'سرکنڈوں کے پیچھے' لکھتا ہے۔ The Fox دو ہم جنسیت زدہ دوشیزاؤں کی کہانی ہے، جو ایک فارم ہاؤس میں رہتی ہیں۔ منظر میں اچانک ایک خوبصورت، نرم و نازک نوجوان داخل ہوتا ہے۔ منطقی نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ دوشیزۂ مفعول اس کے عشق میں گرفتار ہو جاتی ہے۔ اختتام، دوسری لڑکی کے ہاتھوں نوجوان (Alex) کے قتل پر ہوتا ہے۔ منٹو حسب معمول کرداروں کو تبدیل کرتا ہے اور سرکنڈوں کے پیچھے وہ 'فارم ہاؤس' تعمیر کرتا ہے لیکن رقیب روسیاہ کے قتل پر ہی اکتفا نہیں کرتا بلکہ اس کے گوشت کا قورمہ بھی اسی کے گھر پکاتا ہے۔ کہای میں یہ تبدیلی، کہانی کو تقریباً طبع زاد شکل تو عطا کر دیتی ہے لیکن کہانی کا معیار 'منوہر کہانیوں' جیسا پست کر دیتی ہے۔

منٹو اپنے ارد گرد سے ایک واقعہ منتخب کرتا ہے۔ اس واقعہ میں مزید سنسنی خیزی شامل کر کے کہانی بناتا ہے۔ اس کی بنیادی کوشش ہے کہ اس کی کہانی متنازعہ ہونی چاہیے۔ سماج کی مروجہ اقدار پر حملہ ہونا چاہیے اور ایک خاص مکتب خیال کے لوگوں کو غم و غصہ میں مبتلا کرنے والی ہونی چاہیے۔ سردار جعفری کے مطابق منٹو کا قول تھا کہ میری کہانی شائع ہو تو اس پر ہنگامہ تو ہونا ہی چاہیے۔ چراغ حسن حسرت کے خاکے میں بھی منٹو نے اس خواہش کا اظہار کیا ہے کہ اس کی موجودگی کسی ہنگامے کا پیش خیمہ ہے۔ یہ منٹو کی شعوری کوشش ہے کہ اس کے افسانوں کے ساتھ ہنگامہ خیزی ضروری ہے۔ وہ جانتا ہے کہ وہ اپنے ارد گرد کے جیتے جاگتے چلتے پھرتے کرداروں کو فرضی نام دے کر ان کی کہانیاں لکھتا ہے۔ (لاؤڈ اسپیکر: ص ۱۰۵) اس لیے ان کرداروں میں چٹخارہ پیدا کرنا لازمی ہے۔ یہ سنسنی خیزی محض افسانوں تک ہی محدود نہیں ہے بلکہ خاکوں میں بھی منٹو نے اس سنسنی خیزی کا بدرجہ اتم استعمال کیا ہے۔

دراصل منٹو کسی کی عزت و تکریم نہیں دیکھ سکتا۔ وہ شخصیات فلمی ہوں، سیاسی ہوں یا ادبی۔ وہ ڈھونڈ ڈھونڈ کر ان کی کمزوریاں ہمارے سامنے لاتا ہے۔ اپنی تلخ گفتاری کو حق بجانب ٹھہرانے کے لیے منٹو نے جو بیان دیا وہ بھی ہمارے نقاد صاحبان کے لیے گائتری منتر قرار پایا۔ اس بیان میں منٹو نے حسب معمول مہذب ملک اور مہذب سماج پر لعنت بھیجتے ہوئے مدوحین کو گنجا کرنے کا اعلان کیا تھا۔ ظاہر ہے یہ بھی کوئی مبارک و مسعود عمل نہیں ہے کہ ہر مرنے والے کو فرشتہ سیرت ثابت کیا جائے لیکن اس بات کا کیا جواز ہے کہ ہر مرنے والے کو بدکردار، رن چھوڑ، بددماغ، گندہ، بھینگا ثابت کیا جائے۔ یہ منٹو کے قلم کی خوبی ہے کہ برصغیر میں کسی نے آج تک ان خاکوں پر انگلی نہیں اٹھائی جس کا مطلب ہے کہ بالعموم یہ یقین کیا جاتا ہے کہ منٹو نے خاکہ نگاری میں ایمانداری سے کام لیا ہے؟ لیکن حقیقت یہ ہے کہ تمام خاکے یک رخے اور انسانی کمزوریوں کا پلندہ ہیں۔ منٹو نے جن لوگوں کے خاکے لکھے ہیں ان میں سے کچھ شخصیات کے بارے میں کافی تفصیلات دستیاب ہیں۔ جب منٹو کے خاکوں میں دی گئی اطلاعات کا دستیاب تفصیلات سے موازنہ کرتے ہیں تو معلوم ہوتا ہے کہ منٹو نے شعوری طور پر بہت سی خصوصیات کو نظر انداز کیا ہے اور کمزوریوں کی نشاندہی کی ہے۔ تمام خاکوں میں جس کردار کے ارد گرد ایک ہالہ سا نظر آتا ہے وہ منٹو کی اپنی ذات ہے۔ خاکہ چاہے ہیرو شیام کا ہو یا لافانی اداکار اشوک کمار کا۔ ہیرو ہر حال میں منٹو نظر آتا ہے۔

پہلی نظر میں محسوس ہوتا ہے کہ منٹو تعریف کر رہا ہے لیکن حقیقتاً یہ ہجو ملیح کی بہت نادر شکل ہے۔

کئی الفاظ میں تحسین کرنے کے بعد صرف ایک لفظ سے پانی پھیر دیتا ہے۔ بابوراؤ پٹیل کا خاکہ تو خیر غیر ہمدردانہ انداز میں لکھا گیا ہے۔ اس لیے شکایت ہی کیا ہے لیکن انداز وہی ہے۔

''بابوراؤ کے قلم میں فصاحت تھی، بلاغت تھی، گنڈوں کی سی جھکلا ہی تھی۔ بابوراؤ کے قلم کی جس خوبی نے دھاک جمائی وہ اس کا نوکیلا بہت ہی نوکیلا طنز تھا۔ جس میں ہلکا سا گنڈہ پن بھی شامل تھا۔ کسان کنیا کی ہیروئن یہی (پدما دیوی) تھی میرے اس کے بڑے دوستانہ تعلقات تھے لیکن اس کا صحیح یعنی جسمانی تعلق بابو راؤ پٹیل سے تھا۔''

باری (علیگ) نے منٹو کو منٹو بنانے میں جو کردار ادا کیا ہے منٹو اس کا اعتراف تو کرتا ہے لیکن اس کے خاکے سے باری کی بزدلانہ اور مخبوط الحواس آدمی کی شکل سامنے آتی ہے۔ 'آخری کاپی پریس بھیج کر علامہ اقبال کی قبر پر چلے جاتے اور دیر تک ان کی روح سے فلسفۂ خودی پر بات چیت کرتے۔ یہی نہیں منٹو کسی فلمی ہیروئن کی خوبصورتی کا بھی اعتراف نہیں کرتا بلکہ کیڑے نکالتا ہے۔ مثلاً نرگس کے بارے میں لکھتا ہے۔

''چندھیائی ہوئی آنکھیں، بے کشش لمبوترا چہرہ، سوکھی سوکھی ٹانگیں، معلوم ہوتا تھا سو کے اٹھی ہے یا سونے والی ہے۔ نسیم بانو جسے دنیا پری چہرہ کہتی تھی ظاہر ہے اس کی خوبصورتی کو تو نظر انداز نہیں کیا جا سکتا لیکن وہ تو دودھ والے سے لڑتی ہے۔''

''آرائش محفل کے لیے اس سے بہتر کوئی عورت نہیں ہو سکتی میں جب اس سے ملا تو دودھ والے سے آدھا سیر دودھ پر جھگڑا کر رہی تھی۔'' نور جہاں کی گلوکاری تو منٹو جھٹلا ہی نہیں سکتے لیکن اس کو ذلیل کرنے کا موقعہ ڈھونڈ ہی لیا۔ زبردستی ایک عدد بہن تلاش کی گئی۔ ''اب میں نور جہاں کی طرف لوٹتا ہوں جس کی بڑی بہن وہیں کیڈل روڈ پر ہی اپنے بھائی کے ساتھ پیشہ کراتی تھی۔'' ایک جملے میں ہی بہن بھائیوں کا حساب بے باک کر دیا۔ جب کہ یہ بھائی بہن کہیں منظر میں تھے ہی نہیں۔ آغا حشر کا حلیہ تو غنڈوں کا سا دکھایا ہی گفتگو بھی مغلظات کا پلندہ ہے۔ پھر بھی آغا حشر جس ایکٹر کی طرف نظر اٹھاتے تھے وہ ان کے ساتھ خلوت میں چلی جاتی تھی۔ چھچھوراپن اتنا زیادہ تھا کہ نوکر سے پان منگوانے کے لیے دو تین ہزار کے نوٹ نکال کر دکھائے بعد میں تماش بینوں کی طرح جیب میں رکھ لیے۔ اگر آغا حشر کے کردار کا کوئی پہلو مجروح ہونے سے بچ گیا ہو تو آخری جملے سے کام تمام کر دیا گیا۔ 'آغا نے کہا۔ ''معافی چاہتا ہوں اندر ایک معشوق میرا انتظار کر رہا ہے۔'' میری رائے میں اس جملے میں معشوق کا اضافہ منٹو کی

طرف سے ہے۔

جناح کا خاکہ ان کے ڈرائیور کی زبانی ہے۔ پاکستان میں رہتے ہوئے اتنی احتیاط ضروری تھی۔ جناح صاحب بھی اتنے غیر دوراندیش تھے کہ ڈرائیور ایسا رکھا جو ڈرائیونگ سے واقف نہیں تھا۔ براہ راست یہ نہیں کہتا کہ وہ لا مذہب تھے بلکہ بتاتا ہے کہ جو کوئی قرآن شریف پیش کرتا تھا وہ شوکیس میں رکھ دیتے تھے۔ ان کی کرخت مزاجی کو ان کی جسمانی کمزوری کا تحت الشعور احساس بتاتا ہے۔ یعنی وجہ کچھ بھی ہو بد مزاج تھے۔ لیاقت علی خاں ڈرائیور سے دریافت کرتے تھے کہ صاحب کا موڈ کیسا ہے۔ جب موڈ خراب ہوتا تو کوٹھی کے در و دیوار کو پتہ چل جاتا تھا یعنی جناح صاحب کا مزاج خراب ہوتا تو چیخ پکار مچاتے تھے۔ ان کی ہمشیرہ فاطمہ جناح بھی کار کے ذرا سے جھٹکے لگنے پر مغلظات بکنے لگتی تھیں۔ جناح کبھی آئی ایم سوری نہیں بولتے تھے۔ صرف ان لوگوں کو ہی مرہونِ احسان نہیں کرتا جن کے خاکے ہیں بلکہ کوئی بھی شریف آدمی زد میں آ گیا تو عزت یقیناً خطرے میں پڑے گی۔

''فیض صاحب بڑے اپھیمی قسم کے آدمی تھے۔ وہ دہرا دون میں رشید جہاں سے ملنے جاتے تھے ان کو غالباً عشق کی قسم کا کوئی لگاؤ تھا۔''

''مولانا صلاح الدین، ڈبلیو زیڈ احمد کے بھائی ہیں۔ مجھے نہیں معلوم دونوں ایک دوسرے سے ملتے ہیں یا نہیں۔ دونوں میں ایک مماثلت ضرور ہے۔ دونوں خوشامد پسند ہیں۔''

جہاں اشاروں کنایوں سے کام نہیں چلتا وہاں سنسنی خیزی پیدا کرنے کے لیے منٹو خفیہ پولس والوں کا سا رویہ اختیار کر لیتا ہے۔

''ستارہ دیوی کے خاکے میں کئی خواتین کو نذیر اور اس کے بھانجے کے آصف کے حوالے کرتا ہے۔ پھر بھی ایک مقام پر لکھتا ہے کہ مجھے میرے مخبروں نے خبر دی؟ اگر اردو ادیب بھی مخبر رکھنے لگیں تو بیچارے پولیس کا کیا ہوگا۔ منٹو کو اسکینڈل میں خاص دلچسپی ہے۔ چاہے زبردستی مخبروں کے حوالے سے ہی لکھنا پڑے۔ فیض صاحب کے بارے میں تقریباً ہر ہر لمحہ کی معلومات دستیاب ہیں رشید جہاں کو وہ مارکسزم کا استاد سمجھتے تھے اور فیض صاحب سے کئی سال بڑی تھیں۔ منٹو کے اسی جملے کی وجہ سے اس عشقیہ رشتے کی افواہ ہے۔ دیوان سنگھ مفتون کے بارے میں جوش ملیح آبادی نے بھی خاکہ لکھا ہے جس میں مفتون کی دوست نوازی بہت واضح ہے۔ مولانا صلاح الدین کے بارے میں گوپال متل نے اپنی سوانح عمری 'لاہور کا جو ذکر کیا' میں لکھا ہے کہ مولانا کو ہر وقت اردو کی فکر رہتی تھی۔ سیاست سے صرف

اتنی دلچسپی تھی کہ جب لاہور سے ہندو بھاگ رہے تھے تو ایک دن صرف یہ پوچھا ''گوپال یہ لوگ لاہور چھوڑ کر کیوں بھاگ رہے ہیں۔ ہونٹوں پر ہر وقت ایک مسکراہٹ کھیلتی رہتی تھی۔ اس دن بھی جب ان کا گھر جلا دیا گیا۔ وہ حسب معمول مسکراتے رہے۔ شام کو چائے خانے میں آکر مسکراتے ہوئے اردو کے مستقبل پر فکر مندی کا اظہار کیا۔ گوپال متل نے لکھا ہے کہ گھر جلنے کی اطلاع بھی دوسرے لوگوں نے دی۔ مولانا نے اس کا ذکر بھی ضروری نہ سمجھا۔ ڈاکٹر محمد حسن کی زیر مطبوعہ سوانح عمری 'زندگانی' میں انھوں نے لکھا ہے کہ وہ جب لاہور پہنچے تو عید کے دن بھی مولانا صلاح الدین اپنے دفتر میں موجود تھے۔ ایسے آدمی کے بارے میں منٹو صرف 'خوشامد پسندی' کا ذکر کرتا ہے۔ میرا جی صرف غلاظت کا مجموعہ ہو کر رہ گئے ہیں۔ ان کی شاعری ایک گمراہ انسان کا کلام ہے۔ بحیثیت شاعر، میرا جی کی حیثیت سڑے گلے پتوں کی ہے۔ جسے کبھی نہ کبھی کھاد کے بطور استعمال کیا جا سکتا ہے۔ منٹو خود زبردست شرابی ہے، امرتسر کے زمانے سے جوا کھیلتا ہے۔ اپنے کئی بیانوں کے مطابق طوائفوں میں بھی گیا ہے لیکن گمراہ میرا جی ہے؟ اگر میرا جی کی شخصیت کے ہر رخ سے پردہ ہٹانا ہے تو شاہد احمد دہلوی کا خاکہ ''میرا جی'' دیکھیے۔ آغا حشر کے حلیے میں بھی گہرے نیلے رنگ کے پھندنے والا ازار بند بھی شامل ہے۔ یہاں منٹو کی دور بینی کی داد دینی پڑتی ہے کہ اس کی نظر کہاں تک جا سکتی ہے لیکن اسی خاکے میں جب ایک نوکر ایسا ہی ازار بند لا کے پیش کرتا ہے تو آغا حشر یہ کہہ کر ڈانٹ دیتے ہیں کہ ایسے ازار بند تو کنجڑے بھی استعمال نہیں کرتے۔ اب کون سی بات صحیح ہے؟ جہاں آغا حشر کی تعریف کرتا ہے وہ ان کی شخصیت کو نکھارنے کے لیے نہیں بلکہ کسی اور کا دھڑن تختہ کرنے کے لیے مثلاً کون یقین کرے گا کہ مولانا ابوالکلام آزاد مذہبی مناظروں میں آغا حشر سے مدد لیتے تھے؟

منٹو کے تمام خاکے منفی ہیں اور منٹو کی حد سے بڑھی ہوئی خود پسندی کا بڑا کامیاب اشتہار ہیں لیکن دلچسپ ہیں۔ دراصل منٹو خود کو بڑا ماہر نفسیات سمجھتا ہے۔ حالانکہ وہ بار بار دعویٰ کرتا ہے کہ اس نے فرائڈ ہیولاک ایلس کا صرف نام سنا ہے۔ اگر وہ صرف فرائڈ کا نام لیتا تو اس کا بیان تسلیم کیا جا سکتا تھا لیکن ہیولاک ایلس کا نام شامل کر کے اس نے ظاہر کر دیا ہے کہ وہ نفسیات کا علم رکھتا ہے۔ اس کے افسانوں کے کئی کردار اسے ماہر نفسیات سمجھتے ہیں (مثلاً جان محمد --- منٹو صاحب تم تو بڑے نفسیات نگار ہو) کئی کردار ہمیں بتاتے ہیں کہ منٹو انسانی نفسیات کا بہت بڑا ماہر ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ منٹو نے نفسیات کا مطالعہ کیا تھا یا نہیں، کہا نہیں جا سکتا کہ منٹو کو نفسیاتی بیماریوں کا بخوبی علم تھا اس نے فرائڈ کے تحلیل نفسی کے تمام Cases کا بھی مطالعہ کیا تھا وہ اپنی بیماریوں کو Twist کر کے اپنی دوکان سجاتا

ہے۔ وہ کردار سے زیادہ قارئین اور تنقید نگاروں کی نفسیات سمجھتا ہے۔ اسے معلوم ہے کہ کہاں چوٹ لگے تو زیادہ دھمک سنائی دے گی۔ اس کی ضد بھی اس کے تخلیقی شعور میں بڑا کردار ادا کرتی ہے۔ اسی لیے زیادہ تر کردار ابنارمل اور نفسیاتی مریض ہیں۔ منٹو، طوائفوں کی جتنی وکالت کرتا ہے خود ایک نفسیاتی مریض معلوم ہونے لگتا ہے۔ حالانکہ وہ جس طرح کی عورت کو مثال بناتا ہے جو خاوند سے لڑ کر سینما دیکھنے چلی جاتی ہے، چکلے کی ٹکیائی رنڈی، جس کا چڑچڑاپن منٹو کو بھاتا ہے۔ بنیادی طور سے مفعول اور غیر متحرک عورتیں ہیں۔ وہ بظاہر باغی، سرکش، جنسی اعتبار سے مضبوط اور مرد مار نظر آتی ہیں اور باطنی طور پر ڈپٹی نذیر احمد کی عورت سے مختلف نہیں ہیں۔ منٹو کی اکثر عورتیں بلکہ تمام عورتیں پاکیزگی سے تو منحرف ہیں لیکن گھریلو عورت کی طرح مردوں پر قبضہ رکھنے کی خواہشمند ہیں اور گھر بسانے کی شدید آرزو میں گرفتار ہیں۔ منٹو کے اکثر مرد کردار منٹو کی نفرت کا ہدف ہیں۔ بابو گوپی ناتھ جیسے کردار بہت کم ہیں وہ بھی ایک طوائف کا کنیا دان کرتا ہے خود اسے قبول کرنے سے معزور ہے۔ منٹو کی ایک اور بڑی کمزوری یہ ہے کہ وہ ایک موضوع پر ایک افسانہ لکھ کر قناعت نہیں کرتا بلکہ اس وقت تک اس موضوع کو رگڑتا ہے جب تک افسانہ اور موضوع، دونوں کو مٹی نہیں کر دیتا۔ حد یہ ہے کہ مرزا غالب پر بھی تین افسانے لکھ دیے۔ کوئی بھی قابلِ ذکر نہیں ہے۔ (اپنے برائے نام عشق پر بھی پانچ افسانے: مصری کی ڈلی، لالٹین، ایک خط، بیگو، طلسم کی شرارت رقم فرمادیے) یہی حال نفسیاتی افسانوں کا بھی ہے۔ چند نفسیاتی افسانے نہ صرف اردو بلکہ عالمی ادب کے معیار کے ہیں جس میں 'ٹھنڈا گوشت' بہترین ہے۔ 'ٹھنڈا گوشت' فرائڈ کی ایک مریضہ Elezibeth Frautin کے کیس پر مبنی ہے لیکن منٹو محض نفسیاتی گرہوں کو سلجھانے میں دلچسپی نہیں رکھتا بلکہ انھیں نفسیاتی معاملات کو اتنا Twist کرتا ہے کہ اکثر افسانہ محض تیسرے درجے کی افواہ بن کر رہ جاتا ہے۔ اس ضمن میں 'سرکنڈوں کے پیچھے' اور 'قیمہ نہیں بوٹیاں' کا ذکر ناگزیر ہے۔ یہ دونوں افسانے کسی دوسری دنیا کی کہانیاں معلوم ہوتے ہیں۔ منٹو اپنا علم نفسیات، افسانوں میں استعمال کرنے کی کوشش کرتا ہے تو اکثر کردار بیمار ہو جاتے ہیں۔ 'پھاتو' کا ہیرو غیر موجود لوگوں سے بات کرتا ہے۔ 'بانجھ' کا کردار تو غیر موجود لوگوں سے بات کرتا ہے اور غیر موجود لڑکی سے عشق کرتا ہے۔ 'بارش' میں دو شریف لڑکیاں بنگلے میں رہتی ہیں شام کو چکلے میں کام کرتی ہیں گویا جز وقتی کام کرتی ہیں۔ 'بیگم صاحب' میں ایک شریف اور بے حد خوبصورت خاتون گاہک پھانسنے کے لیے ہوٹلوں میں جاتی ہے۔ ''حافظ محمد دین' کی بلقیس اپنے نوجوان منگیتر کو چھوڑ کر بوڑھے اور نابینا حافظ محمد دین کے ساتھ فرار ہو جاتی ہے۔ 'سرکنڈوں کے پیچھے' کی شاہینہ، اپنی رقیب کو قتل کر کے اس کا گوشت پکاتی

ہے۔ ''قیمہ نہیں بوٹیاں' میں ڈاکٹر سعید اپنی بیگم کی بوٹیاں پکواتا ہے۔ 'شمیم' میں جان محمد بے ربط باتیں کرتا ہے۔ کہانی کی ہیروئن اس کے ساتھ فرار ہوجاتی ہے۔ 'ڈاکٹر شروڈکر' ایک خاتون کا اسقاط کر کے فوراً حاملہ کرتے ہیں، اسی سے شادی کرتے ہیں۔ 'پڑھیے کلمہ' کی رکما ہر شب نیا قتل کرتی ہے۔ مرد کردار تو منٹو کی دنیا میں کسی ہمدردی کے مستحق ہیں نہیں۔ وہ اگر پاگل بھی ہیں تو قارئین اور منٹو کی ہمدردی سے محروم ہیں۔ ان کی باتیں سن کر ہنسی آتی ہے۔ 'ٹوبہ ٹیک سنگھ' کے تمام پاگل جس طرح کی حرکتیں کرتے ہیں وہ عام لطیفوں کی طرح ہیں۔ 'ٹوبہ ٹیک سنگھ' کو غیر معمولی شہرت حاصل ہوئی۔ سلمان رشدی اور خوشونت سنگھ جیسے ادیب بھی اس کہانی کو پسند کر چکے ہیں لیکن کم لوگ جانتے ہیں کہ 'ٹوبہ ٹیک سنگھ' عزیز احمد کی کہانی 'کالی رات' کو سامنے رکھ کر لکھا گیا ہے۔ 'ہم سفر' کا ذہنی پاگل بھی مسخرہ معلوم ہوتا ہے لیکن خواتین کردار بھی سلطانہ، کلونت کور، جمیلہ، گھاٹن لڑکی برضا و رغبت استحصال کے لیے تیار ہیں۔ ان کے دماغ میں محفوظ خواب ان کو ڈپٹی نذیر احمد کی عورتوں سے مختلف نہیں نظر آنے دیتے۔ باطنی طور سے وہ ہندوستانی مظلوم عورتیں ہیں۔ منٹو نے خارجی سطح پر ہی ان کو باغی اور خاص طور سے جنسی بغاوت پر آمادہ بنانے کی سعی کی ہے۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ جو خواتین واقعی خود کفیل اور سماجی بندھنوں سے بغاوت کرتی ہیں وہ منٹو کو خوش نہیں آتیں۔ مثلاً پری چہرہ نسیم، نور جہاں اور نرگس۔ وہ کہیں بھی ان کی طوائف زادی والی شکل بھولتا نظر نہیں آتا بلکہ ان کی بہنوں اور ماؤں کی طوائفیت کو غیر ضروری طور پر مشتہر کرتا ہے۔ چھمیا جان اور جدن بائی کا ذکر اسی سلسلے کی کڑی ہے۔ نور جہاں کی غیر موجود اور غیر معروف بہن سے پیشہ کرانا بھی منٹو کے ذہنی نظام کی لاشعوری کوشش ہے۔ اگر اخلاقی فن کار کی یہ شرط ہے تو منٹو بدرجہ اتم کھرا اترتا ہے۔ منٹو کی افسانوی طوائف اتنی معصوم ہے کہ عصمت کے خریداروں کو دس روپے واپس کر دیتی ہے۔ گاہک بھی اتنے نیک طینت ہیں کہ کمسن لڑکی کو محفوظ واپس کر جاتے ہیں۔ کئی عصمت فروش خواتین 'سرکنڈوں کے پیچھے، سریتا) یہ سمجھتی ہیں کہ تمام لڑکیوں کی جوانی اسی طرح شروع ہوتی ہے۔

منٹو کے ذہن میں یقیناً کجی ہے لیکن اس کی آنکھ بہت دور بین اور دور رس ہے۔ اس کا مشاہدہ اتنا تیز ہے کہ اردو کا کوئی ادیب اس کا مقابلہ نہیں کرسکتا۔ اس نے باریک باریک نکتوں پر اتنا غور کیا ہے کہ میر حسن کے بعد اس کے علاوہ دوسرے باریک بین پر ہماری نظر نہیں ٹھہرتی۔ ایسے نازک مراحل، جو ہماری نظروں سے روزانہ گزرتے ہیں لیکن ہماری توجہ سے محروم رہتے ہیں، وہ جب منٹو کی نظر میں آتے ہیں تو ساری تفصیلات کے ساتھ۔ منٹو نے ان مشاہدات کو لطیف جملوں اور تشبیہات سے

مزید جلا بخش دی ہے۔

مثلاً

--- مومن نے بنیان اٹھالیا جو پسینے کے باعث گیلا ہو رہا تھا جیسے کسی نے بھاپ پر رکھ کر اٹھالیا ہو۔(بلاؤز)

--- سینے ٹوریم ایک مرتبان لگتا ہے جس میں مریض پیاز کی طرح سر کے میں ڈالے ہوئے ہیں۔ (پانچ دن)

--- لوگ اس کی جوانی کو ایسے گھورتے جیسے برمے سے سوراخ کر رہے ہوں۔(پانچ دن)

--- یہ لڑکی کتاب نہیں، کتاب کا خلاصہ ہے وہ بھی بہت ہی رڈی کاغذوں پر۔(کتاب کا خلاصہ)

--- انسان اپنی کمزوریوں سے بھی اسی طرح فائدہ اٹھا سکتا ہے جس طرح اپنی طاقتوں سے۔ (میرا نام رادھا)

--- اگر راول پنڈی کی کوئی عورت آپ سے بات کرے تو ایسا لگتا ہے لذیذ آم کا رس آپ کے منہ میں چوایا جارہا ہے۔

--- نیلم نے کہا انھوں نے مجھے تصور میں ننگی دیکھنا شروع کیا...... یہ لوگ بھی کتنے احمق ہیں کہ اس لباس میں بھی مجھے دیکھ کر تصور میں زور ڈالنے کی ضرورت ہی کیا تھی۔(میرا نام رادھا)

--- اس نے اپنے غرور کو، جو عام طور سے بھیک مانگنے میں رکاوٹ پیدا کرتی ہے۔ نکال کر فٹ پاتھ پر ڈال دیا۔(نعرہ)

--- کتے نے اس خیال سے کہ شاید اس کا زخمی پیر کچل گیا ہے 'چاؤں' کیا اور پرے ہٹ گیا۔(ہتک)

--- کوٹھے کی دیوار پر ایک کبوتر اور ایک کبوتری پاس پاس پر پھیلائے بیٹھے ہیں۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ دونوں دم پخت کی ہوئی ہنڈیا کی طرح گرم ہیں۔

--- اس کی باہیں، جو کاندھے تک ننگی تھیں پتنگ کی اس کانپ کی طرح پھیلی ہوئی تھیں جو اوس میں بھیگ جانے کے باعث پتلے کاغذ سے جدا ہو جائے۔(ہتک)

--- بغل میں شکن آلود گوشت بھرا ہوا تھا جو بار بار مونڈنے کے باعث نیلی رنگت اختیار کر گیا تھا جیسے نچی ہوئی مرغی کی کھال کا ٹکڑا وہاں رکھ دیا گیا ہو۔(ہتک)

--- اس کتے کے بال جگہ جگہ سے خارش کے باعث اکھڑے ہوئے تھے۔ دور سے اگر کوئی اس

کتے کو دیکھتا تو سمجھتا کہ پیر پونچھنے والا پرانا ٹاٹ دہرا کر کے زمین پر رکھا ہے۔ (ہتک)

--- نور جہاں لاکھوں کھڑکیوں کی شلوار پہنے تھی جس میں اس کی ٹانگیں چھن چھن کر باہر آرہی تھیں۔ (نور جہاں)

یہ صرف چند حوالے ہیں ورنہ منٹو کا تمام تخلیقی وجدان، آنکھ کے ذریعے ہی کام کرتا ہے اس طرح کے جملے اس کے تمام ادب میں بکھرے پڑے ہیں۔ میں نے پہلے بھی عرض کیا ہے کہ منٹو اپنے قارئین کی نفسیات سے کھیلتا ہے کبھی فریب میں مبتلا کرتا ہے۔ جس کا ایک نتیجہ یہ بھی ہے کہ منٹو نے بعض بے معنی اور مبہم کہانیاں بھی لکھیں۔ وہ ان کا ردعمل دیکھنا چاہتا تھا۔ یہ کہانیاں ہیں: 'پھندنے'، 'باردۂ شمالی'، 'کالی کلی' اور بے معنی ڈرامہ 'انتظار کا دوسرا رخ'۔ منٹو کو یہ زعم تھا کہ وہ کسی شے کو افسانہ بنا سکتا ہے۔ یہ بے معنی افسانے تنقید نگاروں سے مذاق کی ایک شکل تھے آج بھی منٹو عالم ارواح میں ان تنقید نگاروں کی سادگی پر مسکرار ہا ہوگا جو افسانوں میں نہ صرف معنی تلاش کر چکے ہیں بلکہ علامتی افسانوں کا پیش رو تسلیم کر چکے ہیں۔ وہاب اشرفی مرحوم نے 'پھندنے' کی علامت نگاری پر مفصل مضمون لکھا۔ پاکستان میں انیس ناگی نے لکھا کہ انھوں نے افسانہ لکھنا 'پھندنے' سے سیکھا۔ مجھے بھی ان افسانوں کو بے معنی کہنے کا حوصلہ نہ ہوتا اگر میری نظر سے منٹو کا وہ تبصرہ نہ گزرتا جو اس نے فلم زندگی پر کیا تھا اور اس تبصرے کی ابتدا ایک نظم سے کی تھی جو بے معنی تھی۔ بعد میں منٹو نے اس نظم کو بے معنی تسلیم بھی کر لیا تھا اور لکھا تھا کہ یہ محض دماغی عیاشی تھی۔ وہ نثری نظم بھی دیکھتے چلیں:

بلوری چوڑیوں نے کھنکھناہٹ سے پوچھا:
''میں خوبصورت ہوں کہ تو؟''
عود کا دھواں آگ کے بستر سے پریشان ہو کر اٹھا
ہوا میں سانپ کی طرح اس نے بل کھا کر کہا:
''تو میرے سینے کا راز ہے یا میں؟''
فرشتے آسمان کی ہلکی پھلکی فضاؤں میں پرتول کر رہ گئے
ابر بہار نے خزاں کی مٹھی کھولی
اور بلند درختوں سے سرگوشیاں شروع کر دیں
طلوع آفتاب کی آڑی ترچھی کرنوں کے شعور سے
اندھیارا گھبرا کے اٹھا اور بھاگ گیا

گاگر نے چھلکتے ہوئے پانی سے کہا:

''تو اتنا بے صبر کیوں ہے؟''

دراصل منٹو بنیادی طور پر صحافی ہے۔ تمام عمر افسانہ نگاری کے نام پر اپنی صحافتی انا کو مطمئن کرتا رہا اور اکثر صحافیوں کی طرح قارئین کے جذبات سے کھیلتا رہا۔ وہ کسی نئے صحافی کی مانند ہی ہر موقعہ پر موجود رہنا فرض اولین خیال کرتا ہے لیکن اپنے تمام کرداروں کو گنجا کرتا ہے اور ان کی بد کرداری کا لاؤڈ اسپیکر میں اعلان کرتا ہے۔ ممتاز شیریں نے جہاں منٹو کو اخلاقی فن کار قرار دیا وہاں وہ اسے سادیت پسند Sadist بھی کہتی ہیں اور سادیت پسند بھی وہ جو سماج کو Shock دیتا ہے۔ یہ عمل ابھی تک ہمارے ادیبوں کا وطیرہ نہیں تھا۔ سادیت پسندی اور سنسنی خیزی کے عمل میں منٹو کی اکثر کہانیاں ادبی حسن سے محروم ہو جاتی ہیں۔ وہ او ہنری اور موپاساں کی طرح غیر متوقع انجام تک پہنچنے کے لیے جو بڑی جست لگاتا ہے اس سے ہمارے ذہن پر تمام و کمال افسانے کا نقش زائل ہو جاتا ہے۔ صرف اختتام ہی ہمارے دماغ پر اپنا نقش ثبت کر پاتا ہے اور المیہ قاری کے لیے نہیں بلکہ افسانہ نگار کے لیے دکھی ہونے کی وجہ ہے۔

منٹو جان بوجھ کر غلاظت کریدتا ہے اور اسی شوق فضول میں کبھی کبھی آب دار گہر ہاتھ آجاتے ہیں جن کی بنا پر منٹو آج بھی زندہ ہے۔ 'حسرت' کے خاکے میں منٹو نے لکھا ہے کہ وہ دودھ دیتے ہیں مینگنیاں ڈال کر، یہ بات منٹو کے بارے میں زیادہ صحیح ہے، وہ دودھ میں بہت ساری مینگنیاں ڈال کر دیتا ہے۔ یہ بھی درست ہے کہ منٹو کے اکثر افسانے اردو کے جمالیاتی منطقے تک نہیں پہنچتے۔ منٹو نے اپنے کئی مضامین اور کہانیوں میں حکیم محمد ابو طالب اشک عظیم آبادی کا ذکر کیا ہے اور ان پر تہمت دھری ہے کہ انھوں نے میری (منٹو) زبان کی نوک پلک درست کی تھی۔ میرا خیال ہے کہ حکیم محمد ابو طالب اشک عظیم آبادی کا بہت کام باقی رہ گیا تھا۔

قاضی جمال حسین

منٹو کی دو کہانیاں

منٹو کی تخلیقی ذکاوت اور فنی ہنر مندی کا دائرہ اتنا وسیع اور پیچیدا رہے کہ اس کے امتیازات کا احاطہ کرنا ناممکن ہے۔ منٹو کے افسانوں کو پڑھتے وقت ابھی آپ کسی احساس کی تیز روشنی کے روبرو ہوتے ہیں کہ اچانک دور تک پھیلی روشنی کے مدھم ہالہ میں خیال کے کئی سلسلے پھیلتے چلے جاتے ہیں۔ روشنی اور سائے سے گزرنے کے اس عمل میں قاری کو اپنے باطن میں بہت سی گرہیں کھلتی ہوئی محسوس ہوتی ہیں۔ وہ اپنی ذات کے نہاں خانوں میں موجود ایسے تاریک گوشوں کو بھی دیکھ لیتا ہے جن سے وہ پہلے واقف نہیں تھا۔ منٹو کی کہانیوں کا یہ بڑا وصف ہے کہ پلاٹ میں بیان ہونے والے واقعات سے باخبر ہونے کے ساتھ ساتھ قاری ایک پُر اسرار باطنی سفر سے بھی دوچار ہوتا ہے۔ کشفِ ذات کا یہ انوکھا تجربہ پلاٹ کی معنویت کو بہت بڑھا دیتا ہے۔ حقیقت کا التباس پیدا کرنے، معاشرہ کی نمائندگی کرنے، اور اردگرد پھیلی زندگی کو پیش کرنے کے بعد منٹو کے افسانوں میں وہم وخیال کے جو منطقے گرفت میں نہیں آتے، انھیں پر منٹو کی انفرادیت قائم ہے اور اسی میں منٹو کی فن کاری کا راز پوشیدہ ہے۔

منٹو کی کہانیوں کا ایک بڑا وصف یہ بھی ہے کہ اس کی کہانیوں میں ہم طرح طرح کے انسانوں سے ملتے ہیں۔ بزدل، جری، عیار، نیکوکار، بدکار، شریف، عیاش، زمانہ ساز، دنیا بیزار، غرض یہ کہانیاں انسانوں کا ایسا آئینہ خانہ ہیں جہاں قاری حیرت زدہ ہوکر دیر تک کہانی کے سحر میں گرفتار رہتا ہے۔ یہ حیرت اس وقت مزید بڑھ جاتی ہے جب کسی کردار کے باطن سے ایک دوسرا کردار نمودار ہوتا ہے۔ ایک ہی کردار میں شخصیت کے متضاد پہلو منٹو کی حیرت سرا میں جا بجا دیکھنے کو ملتے ہیں۔ منٹو کردار کو اپنی کہانیوں میں اس طرح تشکیل دیتا ہے کہ خود کہانی کے متن میں اس تضاد کا جواز موجود ہوتا ہے۔

منٹو کی کہانیوں میں طوائفوں کی زندگی اور تقسیم کے دل دہلا دینے والے واقعات کو اتنی زیادہ اہمیت دی گئی کہ دوسرے امتیازات نظر انداز ہو گئے۔ منٹو کی وہ کہانیاں بھی توجہ طلب ہیں جن کے حوالے

منٹو تنقید میں خال خال ہی نظر آتے ہیں۔ اسی طرح منٹو کی کہانیوں میں خیال اور موضوع کے علاوہ اس بات پر بھی توجہ دینے کی ضرورت ہے کہ منٹو پلاٹ بناتا کس طرح ہے اور واقعات کو کس طرح انوکھی ترتیب میں پیش کر کے قاری کو خوشگوار حیرت میں ڈال دیتا ہے۔ کہانی کی تکنیک اور بیان کا اسلوب منٹو کی سب سے بڑی قوت ہے۔ دیکھنے کی بات یہ ہے کہ کس طرح خط مستقیم پر بڑھتے ہوئے واقعات اچانک ایک غیر متوقع موڑ اختیار کر لیتے ہیں۔ متضاد رنگوں اور خیالوں کی آمیزش سے ایک نیا رنگ ایجاد کر دینا، منٹو کا نمایاں وصف ہے۔ تکنیک کی یہ ندرت منٹو کی کہانی 'بانجھ' میں بہت نمایاں ہے۔

یہ کہانی متکلم راوی اور ایک اجنبی شخص کی اتفاقی ملاقات سے شروع ہوتی ہے۔ اور آدمی کی سرشت میں جاگزیں جذبۂ محبت کی مختلف کیفیات سے گزرتی ہوئی ایسے انجام پر ختم ہوتی ہے کہ قاری ورطۂ حیرت میں دیر تک ڈوبتا اور ابھرتا رہتا ہے۔ حقیقت پسند کہانی کا سارا زور تو اس بات پر ہوتا ہے کہ وہ قاری کو یہ باور کرادے کہ کہانی ''حقیقی زندگی کا عکس اور اس کی آئینہ دار ہے۔ یہاں حقیقت کا التباس پیدا کر دینا ہی کہانی کی معراج ہے۔ 'بانجھ' میں منٹو نے یکسر مختلف رویہ اختیار کیا ہے۔ قاری جس وقت نعیم اور زہرہ کی محبت کے المیہ کو اپنی روح کی گہرائیوں میں شدت سے محسوس کر رہا ہوتا ہے، عین اسی وقت راوی کے نام نعیم کا ایک خط ملتا ہے جو قاری کے جذباتی نظام کو تہ و بالا کر دیتا ہے۔ افسانے کے تمام واقعات حقیقت کے بجائے فرضی افسانے میں تبدیل ہو جاتے ہیں۔ قاری افسانے کے سحر سے باہر آجاتا ہے اور المیہ کا پورا تاثر درہم برہم ہو جاتا ہے۔ المیہ داستان کے نیم جاں عاشق نعیم کا یہ خط ملاحظہ ہو:

> ''صاحب! آپ کو یاد ہوگا کہ میں نے آپ کے مکان پر اپنی داستان عشق سنائی تھی۔ وہ محض افسانہ تھا، ایک جھوٹا افسانہ، نہ کوئی زہرہ ہے نہ کوئی نعیم...... آپ نے ایک بار کہا تھا کہ بعض لوگ ایسے ہوتے ہیں جو محبت کے معاملے میں بانجھ ہوتے ہیں۔ میں ان بدقسمت آدمیوں میں سے ایک ہوں جس کی ساری جوانی اپنا دل پرچانے میں گزر گئی۔''

کہانی کی تکنیک کا دلچسپ پہلو یہ ہے کہ افسانہ نگار نے حقیقت کی نمائندگی کے لیے عاشق نعیم کا جو کردار تشکیل دیا اور زہرہ سے اس کی محبت کے واقعات خود اسی کی زبانی بیان کرادیے، وہ کردار ایسا قائم بالذات اور خود مختار ہو جاتا ہے کہ اپنی محبت کا ایک فرضی افسانہ تراشتا ہے اور زہرہ کی اچانک موت پر اس المیہ کی عمارت بھی قائم کر لیتا ہے۔ اب جب قاری پوری طرح اس المیہ کی گرفت میں ہوتا ہے اور جذبات کا ایک مضبوط حصار قائم ہو جاتا ہے تو نعیم خود ہی چند سطروں پر مشتمل اپنے خط سے اس نظام کو درہم برہم

کر دیتا ہے۔ اب نعیم اور زہرہ کی حقیقی محبت ایک واہمے میں تبدیل ہو جاتی ہے۔ منٹو کا افسانوی کردار نعیم اپنی محبت کو خود ایک خیالی افسانہ میں بدل کر افسانہ در افسانہ کی تکنیک سے فن کی سطح کو بہت بلند کر دیتا ہے۔

چند ہی سطروں بعد کہانی کا آخری جملہ ایک بار پھر کہانی کو ایک اور موڑ دیتا ہے۔ کہانی میں نعیم نے زہرہ سے اپنی محبت کو ایک فرضی قصہ قرار دیا تھا لیکن خود موجود تھا۔ بس زہرہ کا کردار اس نے ایک جذباتی تسکین یا دل بہلانے کے لیے گڑھ لیا تھا تاکہ فطری محبت کے فطری جذبے کی تسکین کی کوئی صورت بن سکے، فرضی اور خیالی ہی سہی۔ کہانی کا آخری جملہ قاری کو افسانے کی طلسمی فضا سے باہر لے آتا ہے اور قاری کو یہ باور کراتا ہے کہ یہاں تم کہانی پڑھ رہے ہو، افسانہ نگار کا بنایا ہوا ایک متن نہ صرف نعیم کی داستان محبت فرضی ہے بلکہ خود نعیم کا کردار بھی افسانہ نگار کی تخلیق ہے۔ یہ کہانی خارجی زندگی میں پیش آنے والے کسی واقعے کی نمائندہ نہیں بلکہ ایسی زندگی ہے جو افسانہ نگار کی تخلیق ہے جو آپ کو لطف اندوز کرنے کے لیے بنائی گئی ہے۔ التباس کے اس پردے کو چاک کرتے ہوئے افسانہ نگار کہانی کو اس جملے پر ختم کرتا ہے کہ

> ''نعیم نے اپنے لیے زہرہ بنائی اور مر گیا، میں نے اپنے لیے یہ افسانہ تخلیق کیا اور زندہ ہوں، یہ میری زیادتی ہے۔''

اس بیان میں یہ اشارہ بھی موجود ہے کہ زندگی کے حقیقی کردار وقت کے ساتھ دھندلے ہوتے اور بالآخر دم توڑ دیتے ہیں، لیکن تخلیق کار زندہ رہتا ہے اور اس کا فن حقیقی زندگی سے کہیں زیادہ پائیدار ہوتا ہے۔ تخلیق کار کی زندگی، تخلیق کی مدتِ حیات سے وابستہ ہوتی ہے۔

''بانجھ'' کہانی میں کردار کا ہر بیان نہایت سوچا سمجھا اور کہانی کے مجموعی تاثر سے ہم آہنگ ہے۔ کہانی میں نعیم عاشق، ایک ایسا کردار ہے جو پوری زندگی تذبذب کا شکار رہتا ہے۔ خود سے جھوٹ بولتا اور اپنے آپ کو دھوکا دیتا ہے۔ اس کا پورا وجود ہونے اور نہ ہونے کے درمیان ہچکولے کھاتا رہتا ہے۔ اب افسانہ نگار کے الفاظ میں اس کا سراپا ملاحظہ ہو:

> ''اس کا چہرہ جیسا کہ بیان کر چکا ہوں نہایت پتلا تھا۔ اس پر اس کی ناک آنکھوں اور منہ کے خطوط اس قدر مدھم تھے جیسے کسی نے تصویر بنائی ہے اور اسے پانی سے دھو ڈالا ہے۔ کہیں اس کی طرف دیکھتے دیکھتے اس کے ہونٹ ابھرتے آتے پھر راکھ میں لپٹی ہوئی چنگاری کی مانند سو جاتے۔ اس کے چہرے کے دوسرے خطوط کا بھی یہی حال تھا۔ آنکھیں گندے پانی کی دو بڑی بڑی بوندیں تھیں جن پر اس کی چھدری پلکیں جھکی ہوئی تھیں۔''

کہانی میں منٹو نے نعیم اور زہرہ کی فرضی داستانِ محبت کے حوالے سے محبت کے فطری جذبے کو مختلف رنگوں میں بڑی ہنر مندی سے پیش کیا ہے۔ محبت کی فطری خواہش اور تخلیق کے جذبے میں یکسانیت پر راوی کا درج ذیل بیان قدرے طویل تو ضرور ہے لیکن دلچسپ ہے۔

''جس طرح بچے پیدا کرنے کی صورت ہمیشہ ایک سی چلی آ رہی ہے اسی طرح محبت کی پیدائش بھی ہمیشہ ایک ہی طریقے پر ہوتی ہے۔ جس طرح بعض بچے وقت سے پہلے پیدا ہوتے ہیں اور کمزور رہتے ہیں اسی طرح وہ محبت بھی کمزور رہتی ہے جو وقت سے پہلے جنم لے، بعض دفعہ بچے بڑی تکلیف سے پیدا ہوتے ہیں، بعض دفعہ محبت بھی بڑی تکلیف دے کر پیدا ہوتی ہے، جس طرح عورت کا حمل گر جاتا ہے اسی طرح محبت گر جاتی ہے، بعض دفعہ بانجھ پن پیدا ہو جاتا ہے ادھر بھی آپ کو ایسے آدمی نظر آئیں گے جو محبت کرنے کے معاملے میں بانجھ ہیں۔ اس کا یہ مطلب نہیں کہ محبت کرنے کی خواہش ان کے دل سے ہمیشہ کے لیے مٹ جاتی ہے یا ان کے اندر وہ جذبہ ہی نہیں رہتا۔ یہ خواہش ان کے دل میں موجود ہوتی ہے مگر وہ اس قابل نہیں رہتے کہ محبت کر سکیں''

تکنیک کی سطح پر یہ کہانی دلچسپ اور انوکھی ہے۔ ظاہری سطح پر تو کہانی ایک ناکام عاشق کی داستانِ محبت ہے جو آخیر میں خودکشی کر لیتا ہے لیکن سطح کے نیچے کردار کی روحانی کشمکش کہانی کو پیچیدہ اور فکر انگیز بنا دیتی ہے۔ نعیم ایک ایسا کردار ہے جسے محبت کی شدید خواہش تو ہے لیکن وہ اس صلاحیت سے محروم ہے۔ یہ اس کا روحانی آزار ہے جس سے وہ نبرد آزما ہے۔ باطنی پیکار کا یہ لطیف پہلو کہانی کی فنی سطح کو بلند کر دیتا ہے۔ محبت کے فطری جذبے کی تسکین کے لیے نعیم، زہرہ سے اپنی کامیاب محبت کا خیالی افسانہ تراش لیتا ہے۔ لیکن محبت سے محرومی کا شدید احساس اسے بالآخر خودکشی پر مجبور کر دیتا ہے۔

منٹو کی ایک اور کہانی ''پھوجا حرام دا'' فقط اپنی تکنیک کی وجہ سے کافی دلچسپ ہوگئی ہے۔ کہانی کسی سنجیدہ موضوع یا پیچیدہ مسئلہ کے بجائے نوجوانی کی شرارتوں سے ترتیب دی گئی ہے۔ چند احباب ایک ٹی ہاؤس میں بیٹھ کر اپنی طالب علمی کے زمانے کی شرارتوں کو یاد کرتے ہیں اور مزے لے کر ایک دوسرے کو سناتے ہیں۔ جب سارے دوست اپنے زمانے کے کسی نہ کسی حرام زادے کا قصہ سنا چکے، تو اخیر میں مہر فیروز صاحب نے اپنے زمانے کے ایک ایسے حرام زادے کا ذکر کیا جس نے کالج کے سبھی استادوں کی ناک میں دم کر رکھا تھا: جب دینیات کے مولوی صاحب نے پھوجا حرام دا کی حد سے بڑھی

ہوئی شرارتوں کی شکایت اس کے باپ سے کی تو والد کا جواب یہ تھا کہ:

''مولوی صاحب میں خود اس سے عاجز آ گیا ہوں۔ میری سمجھ میں نہیں آتا کہ اس کی اصلاح کیسے ہوسکتی ہے۔ ابھی کل کی بات ہے، میں پاخانے گیا تو اس نے باہر سے کنڈی چڑھادی۔ میں اندر سے بہت گرجا اور اسے بے شمار گالیاں دیں، وہ یہی کہتا رہا کہ اگر میں اٹھنی دینے کا وعدہ کروں تو دروزاہ کھلے گا اور اگر وعدہ کر کے پھر جاؤں گا تو اگلی مرتبہ کنڈی میں تالا بھی ڈال دے گا۔ ناچار پہلے وعدہ کرنا پڑا پھر اٹھنی دینی پڑی۔ اب بتائیے، میں ایسے نابکار لڑکے کا کیا کروں۔''

اسی طرح کے متعدد واقعات کے ذریعہ افسانہ نگار نے در پردہ اس کی شخصیت کے مثبت پہلوؤں کو بھی نمایاں کیا ہے کہ نہایت کسم پرسی کے عالم میں بھی وہ کس طرح اپنے دوستوں کے کام آتا ہے۔ اور جا بجا خوشدلی کا مظاہرہ کرتا ہے۔ ان واقعات سے قاری پر یہ تاثر پوری طرح قائم ہو جاتا ہے کہ پھوجا نہایت شیطان لیکن بلا کا ذہین تھا۔ لیکن کہانی کا انجام پورے تاثر کی قلب ماہیت کر دیتا ہے۔ اور قاری کے لیے کہانی کے معنی ہی تبدیل ہو جاتے ہیں۔

ٹی ہاؤس میں چائے کی میز پر بیٹھے دوستوں میں سے ایک نے جو پھوجا حرام دا کی شخصیت سے سب سے زیادہ متاثر تھا مہر فیروز صاحب سے پوچھا کہ آپ کا یہ دوست اب کہاں ہے۔ مہر فیروز کا جواب تمام دوستوں کو چونکانے کے لیے کافی تھا کہ ''یہیں لاہور میں ہے اور آڑھت کی دوکان کرتا ہے۔ اتنے میں ہوٹل کا بیرا بل لے کر آتا ہے اور مہر فیروز کے سامنے رکھ دیتا ہے۔ کیونکہ چائے کا آرڈر انھوں نے ہی دیا تھا۔ پھوجے کی شخصیت سے متاثر شخص کا بڑھا ہوا ہاتھ بل کی رقم دیکھ کر رک گیا، یہ رقم بہت زیادہ تھی، چنانچہ بل کی طرف سے توجہ ہٹاتے ہوئے اس نے بات بڑھائی کہ پھر تو آپ کے پھوجے سے ملنا چاہیے۔ مہر فیروز اپنی جگہ سے یہ کہتے ہوئے اٹھے کہ آپ اس سے مل چکے ہیں، خاکسار ہی پھوجا حرام دا ہے۔ بل ادا کر دیجئے۔ السلام علیکم۔

کہانی میں دلچسپی کا ایک پہلو تو یہی ہے کہ پھوجے حرام دا کے کردار میں ہم ایک خوش دل بلا کے ذہین اور دوسروں کے کام آنے والے انسان سے ملتے ہیں۔ اس طرح کے کسی انسان سے ملاقات ہی کسی یافت سے کم نہیں۔ لیکن کہانی ختم ہونے کے بعد ہم اس انکشاف سے بھی لطف اندوز ہوتے ہیں کہ پھوجا حرام دا، مہر فیروز کا کوئی دوست نہیں بلکہ خود مہر فیروز ہی پھوجا حرام دا ہے۔ کہانی کا سب سے زیادہ دلچسپ پہلو قاری کے ذہن میں پیدا ہونے والا یہ سوال یا شبہ ہے کہ پھوجا حرام دا کی شرارتیں کیا

واقعی مہر فیروز کی زندگی کے واقعات تھے یا مہر فیروز نے دوستوں کو سنانے اور انھیں Entertain کرنے کے لیے وہیں بیٹھے بیٹھے خیالی قصے گڑھ لیے ہیں۔ کیونکہ گزشتہ واقعات کی روشنی میں یہ بات قرین قیاس ہے کہ اس طرح کے جھوٹے واقعات گڑھ کر دوسروں کو ان کے سچے ہونے کا یقین دلا دینا پھوجے کے لیے بائیں ہاتھ کا کھیل ہے اور وہ ماضی میں بار ہا یہ کھیل کھیل بھی چکا ہے، شبہ یا امکان کے اس پہلو سے کہانی میں دلچسپی کا ایک نیا زاویہ پیدا ہو جاتا ہے، یہ محض بیان کی تکنیک ہے جس نے کہانی میں غیر متوقع امکان پید کر دیا ہے۔

کہانی میں بیان ہونے والے واقعات خود ایسا جھوٹ ہوتے ہیں جن پر کہانی لکھنے والا سچ کا التباس پیدا کرتا ہے۔ لیکن کہانی میں جو واقعات پیش آرہے ہیں وہ بھی کہانی میں پیش آنے کے بجائے کسی کردار کی ذہنی ایجاد ہیں، یہ جھوٹ در جھوٹ کی ایسی تکنیک ہے جو کہانی کے متن کو دوبارہ پڑھنے پر مجبور کرتی ہے۔

ان دو کہانیوں کی روشنی میں کہنے کی بات یہ ہے کہ

(۱) منٹو کے افسانوں میں جتنے اور جس طرح کے انسانوں سے ہماری ملاقات ہوتی ہے۔ اتنی طرح کے انسانوں سے ہم حقیقی زندگی میں شاید نہیں مل سکتے۔

(۲) منٹو انسانوں کو محض ظاہری سطح پر دیکھنے کے بجائے کردار کی تہوں کو کھولتا اور ان کے باطن میں دور تک اترتا چلا جاتا ہے۔

(۳) منٹو خیر و شر کو ایک دوسرے کی ضد بنا کر پیش کرنے کے بجائے اسے ایک وحدت سمجھتا ہے اور مکمل اکائی کے طور پر پیش کرتا ہے۔

(۴) وہ آدمیت کا احترام کرتا ہے اور اسے عیب و ہنر دونوں کے ساتھ قبول کرتا ہے۔

(۵) اس کی کہانیاں خطِ مستقیم پر چل کر کسی متوقع انجام تک نہیں پہنچتیں۔ بلکہ پُر پیچ راستوں سے گزر کر فکر و خیال کے نئے دریچے کھولتی ہیں۔

(۶) منٹو کی کہانیوں کا غیر متوقع انجام محض شعبدہ نہیں بلکہ ایسا انکشاف ہے جو انسانی زندگی کے اسرار کا نیا پہلو پیش کرتا ہے۔

(۷) اور آخری بات یہ کہ چند منتخب کہانیوں پر اکتفا کرنے کے بجائے کم معروف کہانیوں کی طرف بھی توجہ دینے کی ضرورت ہے کہ یہاں بھی بیان کا اسلوب اور تکنیک کا تنوع دیدنی ہے۔ منٹو نے تقسیم کے واقعات، اور طوائفوں کی زندگی کے علاوہ بھی بہت کچھ لکھا ہے۔

صغیر افراہیم

منٹو کے افسانوں میں دُنیا کے قدیم ترین پیشہ ور

ادیب اپنے عہد کی جو عکاسی کرتا ہے وہ ان معنوں میں اہم ہے کہ وقت گزر جاتا ہے مگر ادب پارے مذکورہ عہد کے چشم دید گواہ بن کر قائم رہتے ہیں اور بعض اوقات یہ معاشرتی تاریخ اس صداقت اور صورتِ واقعہ کے ساتھ رقم کرتے ہیں کہ تاریخ داں بھی اس کا تصور نہیں کر سکتے کہ یہ محض واقعے کا ریکارڈ نہیں ہوتا۔ ناقدین ان کو اپنے اپنے طریقے سے دیکھتے اور پرکھتے ہیں۔

سیماب صفت، جدّت پسند منٹو کا اپنے عہد کے مسائل کو دیکھنے اور افسانوں میں ڈھالنے کا بالکل الگ انداز تھا۔ اُس کے ناقدین بھی شروع سے الگ الگ حلقوں میں بٹے ہوئے ہیں۔ ایک وہ ہیں جو اُس کو اور اُس کے افسانوں کو جنسی بے راہ روی کی ترویج و اشاعت کا آلہ سمجھتے ہیں۔ اُن کے مطابق منٹو پر جنسیت کا غلبہ تھا اور اس نوع کے افسانے لکھ کر وہ اپنی محرومی کا ازالہ کرتا تھا۔ دوسرا گروہ یہ کہتا کہ وہ فرائڈ سے متاثر ہو کر فحش اور مخربِ اخلاق کہانیاں لکھ کر ہماری تہذیبی شائستگی کو مسمار کرنا چاہتا تھا لیکن دانشوروں کا تیسرا حلقہ منٹو کے افسانوں کو فنی تناظر میں دیکھتے ہوئے ان کی اہمیت کو سمجھنے کی ایک متوازن کوشش کرتا ہے۔ اس باب میں خود منٹو کا یہ بیان ملاحظہ ہو:

> ''......لوگ اسے بُرا، غیر مذہبی اور فحش انسان سمجھتے ہیں اور میرا بھی خیال ہے کہ وہ کسی حد تک اِس درجہ میں آتا ہے، اس لیے کہ اکثر اوقات وہ بڑے گندے موضوعات پر قلم اُٹھاتا ہے اور ایسے الفاظ اپنی تحریر میں استعمال کرتا ہے جن پر اعتراض کی گنجائش بھی ہو سکتی ہے لیکن میں جانتا ہوں کہ جب بھی اس نے کوئی مضمون لکھا، پہلے صفحہ کی پیشانی پر ۷۸۶ ضرور لکھا، جس کا مطلب ہے بسم اللہ...... اور یہ شخص جو اکثر خدا سے منکر نظر آتا ہے، کاغذ پر مومن بن جاتا ہے--- میں آپ کو پورے وثوق کے ساتھ کہہ سکتا ہوں کہ منٹو جس پر فحش نگاری کے سلسلے میں کئی

مقدمے چل چکے ہیں، بہت طہارت پسند ہے لیکن میں یہ بھی کہے بغیر نہیں رہ سکتا
کہ وہ ایک ایسا پا انداز ہے جو خود کو جھاڑتا پھٹکتا رہتا ہے۔'' (سعادت حسن منٹو)

مختلف تنازعات کا شکار، سعادت حسن منٹو زرخیز اور توانا تخلیقی صلاحیتوں کا مالک تھا۔ اس نے افسانوں کے علاوہ فلم اسکرپٹ، خاکے، ڈرامے، مضامین لکھے۔ ٹالسٹائی، چیخوف اور گورکی کے افسانوں کے ترجمے کیے، اور ہر ایک کو منفرد انداز سے پیش کرنے کی کوشش کی لیکن جس فنی مہارت سے اُس نے اپنے افسانوں میں نچلے متوسط طبقے خصوصاً جسمانی تجارت کرنے والی عورتوں کی نفسیاتی اور جنسی پیچیدگیوں کو بے نقاب کیا ہے اُس کی مثال نہیں ملتی۔ اس کا کہنا ہے کہ جب جسم فروشی قانونی طور پر تجارت تسلیم کی جاتی ہے تو تاجر سے نفرت اور اس کی تاسیس و آبادکاری (Establishment) میں رخنہ اندازی کیوں؟ جوان لڑکی اپنی عزت و آبرو کی حفاظت کے لیے پستول کا لائسنس طلب کرے تو حقارت نہیں لیکن اپنے ابو کی اچانک موت پر اس کا تانگا چلا کر زندگی گزارنے کا فیصلہ کرے تو عوام کا منتخب کردہ میونسپل بورڈ اس کی درخواست کو مسترد کر دے؟ یہ طریقِ کار منٹو کو بے چین کرتا ہے، افسانہ لکھنے پر مجبور کرتا ہے اور پھر اس کا بیباک قلم سوال قائم کرتا ہے کہ اگر اس کا وجود ناپاک، ذکر فحش ہے تو اس کا پیشہ بھی ممنوع ہونا چاہیے؟ اور اگر اس پیشے کو ممنوع قرار دے دیا گیا تو سفید پوش جنسی مریضوں کا کیا ہوگا؟ اور پھر سسٹم ان کی بعض آبادکاری کے متبادل کا انتظام کیا کرے گا! وہ خلق کردہ صورتِ حال کے بطن سے قاری کے لیے نہایت چبھتے ہوئے سوالات قائم کرتے ہوئے سنگلاخ حقیقت سے واقف کراتا ہے۔

جدّت اور ندرت پسند افسانہ نگار منٹو سماجی اور معاشی نظام کی اصلاح کے جتن سے گریز کرتا ہے۔ وہ انسانی سرشت، فطرت و جبلّت کا ذکر نہیں کرتا، عورت کی خدمت گزاری اور ایثار نفسی کو موضوعِ بحث نہیں بناتا۔ شریف رذیل کی تخصیص و تمیز قائم نہیں کرتا۔ اس کے مکالمے تو اکثر اُن سے قائم ہوتے ہیں جو انسان نہ رہ کر ایک شئے بن چکی ہیں، جن کا وقار منہدم ہو چکا ہے۔ ان بے وقعت عورتوں کو ضرورت نے خود غرض بنا دیا ہے تو منٹو ان سے بے غرض ہونے کی توقع کیسے کرے؟ اسی لیے وہ ان کے نقش و نگار بناتا ہے جو معمولی شکل و صورت کی ہو کر بھی اداؤں کے جلوے بکھیرتی ہیں اور جانتی ہیں کہ شریف عورتیں اَن گنت رشتوں میں جکڑی ہوئی ہیں۔ وقت گزرتے اور عمر کے ڈھلتے ہوئے لمحوں میں اُن کے رشتوں میں مضبوطی آتی جائے گی، مقام اور مرتبہ بلند ہوتا جائے گا مگر کوچۂ ناپاک کی عورت اپنی تمام رعنائیوں اور دلربائیوں کے باوجود، دل بہلاوے کی چیز ہی بنی رہے گی۔ اُس سے کوئی بھی رشتہ منسلک ہو، بندھن

کھلتے چلے جائیں گے۔ التفات بے زاری میں اور کشش کراہیت میں تبدیل ہو، اس تصور سے وہ کانپ اُٹھتی ہے۔ اس وجہ سے نہیں کہ اُس کا گدرایا ہوا جسم جھرّیوں میں تبدیل ہو جائے گا بلکہ اس پر مالی امداد کے تمام دروازے بند ہو جائیں گے! تب!! منٹو نے سماج کے اس گھناؤنے رُخ کی بھرپور عکاسی کی ہے۔ اس کے پیشِ نظر اپنے عہد کا پورا منظر نامہ تھا وہ بخوبی واقف تھا کہ پریم چند اور ان کے معاصرین نے آزادیٔ نسواں کے جذبے کو تقویت دی تو سجاد ظہیر مظلوم نسوانی کرداروں کا نفسیاتی مطالعہ کر رہے تھے۔ رشید جہاں اور عصمت چغتائی نے اس کے لیے مصالحانہ نہیں جارحانہ رویہ اختیار کیا۔ وہ اس باغیانہ تیور اور انقلاب پسند تصور سے متاثر ہوتا ہے۔ اسے غیرت اور حمیت کے باوجود سرِ تسلیم خم کرنے والی عورت پسند نہیں۔ وہ روایتی اوصاف سے منحرف، خود سر اور لاابالی کرداروں کو سراہتا ہے۔ اُس کے افسانوں کی مخفی ساخت میں جو مختلف مزاج اور اوصاف کی عورتیں ہیں ان میں خود سپردگی اور وابستگی ہے۔ اپنی دنیا آپ بسانے کی تمنا ہے۔ جنسی اور ذہنی آزادی کے ساتھ وفا، خلوص اور والہانہ جذبہ ہے۔ باغیانہ تیور ہیں مگر بلا شرکتِ غیر قابض رہنے کی خواہش بھی۔ وہ تابع ہیں خود کفیل بھی مگر ان میں حسد، انتقام اور تشدّد کے اوصاف بھی موجود ہیں۔

جنس نگار کی حیثیت سے منٹو کا نام اس قدر شہرت پا چکا ہے کہ اب اسے مطعون تو نہیں کیا جاتا مگر اس حوالہ سے یاد ضرور کیا جاتا ہے۔ آخر کیوں؟ کیا اِس وجہ سے کہ اُس نے جسمانی لذّت اور شہوانی خواہشات پر سوالات قائم کیے۔ عورت، مرد، روٹی اور پیٹ کی ضرورت کو سمجھنے کی کوشش کی۔ طوائف، ویشیا، بیسوا، کسبی کے فرق کو واضح کیا۔ اُس کا کہنا تھا کہ جب ہم صدیوں سے سُنتے آرہے ہیں کہ ویشیا کا ڈسا ہوا پانی نہیں مانگتا ہے تو پھر کیوں ہم اپنے آپ کو اُس سے ڈسواتے ہیں اور خود ہی رونا پیٹنا شروع کر دیتے ہیں۔ ویشیا، جس کے بارے میں رائے قائم کر لی گئی ہے کہ وہ دولت کی بھوکی ہوتی ہے اور چند سِکّوں کے عوض اپنا جسم گاہک کے حوالے کر دیتی ہے! لیکن کیا دولت کی بھوکی، محبت کی بھوکی نہیں ہو سکتی؟ اُس کی روح، اُس کا اپنا پن کچھ بھی نہیں ہے؟ منٹو اِس جانب بھی توجہ مبذول کراتا ہے کہ عصمت فروش عورت ایک زمانے سے دنیا کی سب سے ذلیل ہستی سمجھی جاتی رہی ہے مگر کیا ہم نے غور کیا ہے کہ ہم میں سے اکثر ایسی ذلیل وخوار ہستیوں کے در پر ٹھوکریں کھاتے ہیں۔ کیا ہمارے دل میں یہ خیال پیدا نہیں ہوتا کہ ہم بھی ذلیل ہیں۔

جنسیت، فحاشی اور عریانیت پر بہت گفتگو ہوئی ہے، ادبی اور غیر ادبی دونوں حلقوں میں۔ اکثر ادیبوں نے یہ ثابت کرنے کی کوشش کی ہے کہ منٹو فحش نگار نہیں، سنگلاخ حقیقت پسند افسانہ نگار تھا۔

'افکار' کے مدیر صہبا لکھنوی اس ضمن میں رقمطراز ہیں:

''عام طور پر منٹو کے بارے میں یہ خیال رہا ہے کہ وہ ایک فحش نگار افسانہ نویس ہے لیکن اس خیال کو قائم کرنے والے بمشکل اس حقیقت سے انکار کر سکیں گے کہ منٹو نے جن کرداروں کو اُجاگر کیا، یا اس کے جن افسانوں سے معترضین کو بے راہ روی کی شکایت پیدا ہوئی، وہ کردار یا افسانوی ماحول اس سماج میں نہیں --- رہ گئی یہ بات کہ منٹو نے جنسی لذّتیت پیدا کر کے انھیں رنگین، جذباتی اور اکثر جگہ قابلِ اعتراض حد تک عریاں انداز میں لکھا، تو اِس سلسلے میں ایک بار نہیں، بار ہا خود منٹو نے اس کا اعتراف کیا ہے کہ اُنھوں نے کبھی عُریاں نگاری اور فحش نگاری کو اپنا مطمح نظر نہیں سمجھا ہے بلکہ سماج کے گھناؤنے رُخ کو پوری سچائی اور دیانت داری سے بغیر کسی مبالغہ آرائی کے پیش کر دیا ہے اور یہ اپنے اپنے قوّتِ مشاہدہ اور تجزیہ کی بات ہے کہ وہ بات میں بات کس طرح پیدا کرتا ہے، حقیقت بیانی سے کس حد تک کام لیتا ہے اور رنگ آمیزی اور حاشیہ آرائی کس حد تک کرتا ہے----''

('افکار' کراچی، منٹو نمبر، مارچ اپریل ۱۹۵۵ء)

کچھ مبصرین کے مطابق منٹو کے افسانوں میں بھرپور عورت نظر نہیں آتی ہے۔ اُسے یاد رہتی ہے تو بدبُودار سماج سے نکالی ہوئی عورت بلکہ وہ عورت کا نہیں سیکس اِن کاؤنٹر کا ذکر کرتا ہے اور وہ بھی لذّت لے کر---اعتراض کرنے والوں کو 'پہچان'، 'دس روپے'، 'بری لڑکی'، 'فوبھا بائی'، 'شانتی'، 'شاردا'، 'سراج' میں زخمی نسائیت کا مطالعہ کرنا چاہیے کہ منٹو جب سیکس کو موضوع بناتا ہے تو اس کے پیشِ نظر جنسی استحصال ہوتا ہے نہ کہ جنسی لذّت۔ یہ حربہ اُس کے یہاں اشتہا انگیزی اور ترغیب آمیزی کے طور پر نہیں بلکہ حقیقت کو اُجاگر کرنے کے لیے ایک تصادمی موج کی طرح کہانی کی فضا میں تحلیل ہوتا ہے۔ وہ اپنے ایک مضمون ''افسانہ اور جنسی مسائل'' میں لکھتا ہے:

''دُنیا میں جتنی لعنتیں ہیں، بھوک اُن کی ماں ہے---یہ بُھوک گداگری سکھاتی ہے، جرائم کی ترغیب دیتی ہے، عصمت فروشی پر مجبور کرتی ہے۔''

چونکہ منٹو نے ہمیشہ چیزوں کو مختلف زاویوں سے دیکھنے اور سمجھنے کی کوشش کی ہے۔ اس لیے وہ 'عصمت فروش' کو حقارت کی نظر سے نہیں بلکہ ہمدردانہ اور مشفقانہ طریقے سے دیکھتا ہے:

''وہ عورتیں جو دایہ گیری کا کام کرتی ہیں، اُنھیں حیرت اور نفرت سے نہیں دیکھا

جاتا۔ وہ عورتیں جو گندگی سر پر اُٹھاتی ہیں، اُن کی طرف حقارت سے نہیں دیکھا جاتا
لیکن تعجب ہے کہ اُن عورتوں کو جو اچھے یا بھونڈے طریقے سے اپنا جسم بیچتی ہیں،
حیرت، نفرت اور حقارت سے دیکھا جاتا ہے۔'' (مضمون عصمت فروشی)

جسمانی تجارت میں یہ بازاری عورت اپنے جسم کو لگاتی ہے نہ کہ روح کو۔ قانون کی کسی بھی دفعہ کے تحت جسم کو زدوکوب کیا جا سکتا ہے روح کو نہیں۔ منٹو اسی نکتہ کے منظر، پس منظر اور پیش منظر کو گرفت میں لیتے ہوئے احساسات و جذبات کی عکاسی بالکل انوکھے ڈھنگ سے کرتا ہے۔ وہ چھوٹی چھوٹی گرہوں کو کھولتے ہوئے لاشعوری طور پر سوال قائم کرتا ہے کہ روٹی زیادہ اہم ہے یا جنسی آسودگی؟ اور پھر وہ جس زاویہ نظر سے دیکھتا، سوچتا ہے، وہی سب کچھ، اُسی طرح قارئین کے سامنے پیش کر دیتا ہے:

''چکلوں میں جب کوئی ٹکیائی اپنے کوٹھے پر سے کسی راہ گزر پر پان کی پیک تھوکتی ہے تو ہم دوسرے تماشائیوں کی طرح نہ کبھی اس راہ گزر پر ہنستے ہیں اور نہ کبھی اس ٹکیائی کو گالیاں دیتے ہیں۔ ہم یہ واقعہ دیکھ کر رُک جائیں گے۔ ہماری نگاہیں اس غلیظ پیشہ ور عورت کے نیم عُریاں لباس کو چیرتی ہوئی اس کے سیاہ عصیاں بھرے جسم کے اندر داخل ہو کر اُس کے دل تک پہنچ جائیں گی، اس کو ٹٹولیں گی اور ٹٹولتے ٹٹولتے ہم خود کچھ عرصے کے لیے تصور میں وہی کریہہ اور متعفّن رنڈی بن جائیں گے، صرف اِس لیے کہ ہم اِس واقعے کی تصویر ہی نہیں بلکہ اُس کے اصل محرک کی وجہ بھی پیش کر سکیں۔'' (افسانہ اور جنسی مسائل)

اس زاویہ نگاہ کے تحت خلق کردہ صورت حال میں رومانی ماحول کی رنگینی نہیں بلکہ سنگلاخ حقیقت کی پروردہ لاچار عورت کبھی کبھی اس حد تک بے حس و بے جان ہو جاتی ہے کہ وہ ایک لاش محسوس ہوتی ہے جسے بقول منٹو:

''سماج اپنے کندھوں پر اٹھائے ہوئے ہے۔ وہ اُسے جب تک کہیں دفن نہیں کرے گا، اُس کے متعلق باتیں ہوتی رہیں گی۔ یہ لاش گلی سڑی سہی، بدبودار سہی، متعفن سہی، بھیانک سہی، گھناونی سہی لیکن اس کا منھ دیکھنے میں کیا حرج ہے۔ کیا یہ ہماری کچھ نہیں لگتی؟ کیا ہم اِس کے عزیز و اقارب نہیں؟ ہم کبھی کبھی کفن ہٹا کر اِس کا منھ دیکھتے رہیں گے اور دوسروں کو دکھاتے رہیں گے۔''

(مضمون 'سفید جھوٹ')

منٹو کی یہ ٹکیائی عورت جس سے مہذب معاشرہ خلوت میں التفات کی باتیں اور جلوت میں لعن طعن کرتا ہے، منٹو کو عزیز ہے۔ ان کرداروں کی پیش کش کی ایک پُر اثر شکل ''ممی'' میں اس وقت نظر آتی ہے جب جیکسن (مسز اسٹیلا جیکسن) اپنے منہ بولے بیٹے چڈھا کو فینس سے جبراً سیکس پر مائل بہ عمل دیکھتی ہے تو وہ اسے ایسا کرنے سے روکتی ہے:

''چڈھا مائی سن.......تم کیوں نہیں سمجھتے.......شی از ینگ.......شی از ویری ینگ! اُس کی آواز میں کپکپاہٹ تھی، التجا تھی، ایک سرزنش تھی۔''

جسے چڈھا سمجھ نہیں سکتا۔ وہ ردِ عمل کا اظہار کرتے ہوئے اسے نازیبا الفاظ سے نوازتا ہے، دیوانی، بوڑھی، دلالہ وغیرہ کہتا ہے۔ یہی جنس زدہ صورتِ حال ''قادر قصائی'' کی خوبصورت طوائف اور ''دودا پہلوان'' کی الماس کی شکل میں ابھرتی ہے۔ 'بازاری عورت' کی دوسری شبیہہ ''ٹھنڈا گوشت'' میں نظر آتی ہے۔ الزامات کے دائرے میں گھری بلکہ بالواسطہ طور پر اس 'سزا یافتہ' کہانی میں کلونت کور، ایشر سنگھ اور سندر لڑکی کا عجیب وغریب ذکر مثلث کی طرح عمل اور ردِ عمل کو منعکس کرتا ہے۔ ایشر سنگھ کے عمل نے سندر لڑکی کو ٹھنڈے گوشت میں اور سندر لڑکی کے غیر محسوس اثر نے اسے لذتِ جنس سے محروم کر دیا۔ فضا میں عمل اور ردِ عمل کے شدتِ اظہار کے لیے کلونت کور کا انتہائی مشتعل انداز جنس کی نفسیات کا نہایت موثر فنکارانہ اظہار ہے۔ اسی طرح کی سفاکانہ حقیقت نگاری ''سو کینڈل پاور کا بلب'' اور ''سرکنڈوں کے پیچھے'' میں بھی ہے۔

منٹو کے ایسے افسانوں میں انسانی رشتوں اور رابطوں کی پیچیدگی ہمارے روایتی تصور پر ضرب لگاتی ہے بلکہ اُس کے یہاں مرد اور عورت کے درمیان ربط و تعلق کی متعدد سطحیں قاری کے لیے حیرت واستعجاب کا باعث ہیں۔ وہ نہ صرف کسی صورتِ حال کو عام ڈگر سے ہٹ کر دیکھتا ہے بلکہ اس کی پیش کش کا انداز بھی جُداگانہ ہوتا ہے جس میں ڈرامائیت کا عنصر غالب رہتا ہے۔ ''سو کینڈل پاور کا بلب'' میں ایک ایسی مظلوم عورت سامنے آتی ہے جس میں گاہک نہیں بلکہ دلّال اس کو مسلسل جگائے رکھنے پر مجبور کرتا ہے۔ یہ مجبوری جسمانی، اقتصادی، نفسیاتی بھی ہو سکتی ہے مگر اس پر حاوی ہو جاتا ہے دلّال کا تحکمانہ لہجہ جسے گاہک محسوس کرتا ہے:

''اُٹھتی ہے کہ نہیں؟

کوئی عورت بولی۔ 'کہہ جو دیا مجھے سونے دو'۔ اس کی آواز گھٹی گھٹی سی تھی۔

دلّال پھر کڑکا۔ 'میں کہتا ہوں اُٹھ.......میرا کہنا نہیں مانے گی تو یاد رکھ.......'

عورت کی آواز آئی۔ 'تو مجھے مار ڈال...... لیکن میں نہیں اٹھونگی۔ خدا کے لیے میرے حال پر رحم کر'

دلاّل نے پچکارا۔ 'اُٹھ میری جان۔ ضد نہ کر، گزارا کیسے چلے گا'

عورت بولی۔ 'گزارا جائے جہنم میں۔ میں بھوکی مر جاؤں گی۔ خدا کے لیے مجھے تنگ نہ کر۔ مجھے نیند آ رہی ہے'۔

دلاّل کی آواز کڑی ہو گئی۔ 'تو نہیں اُٹھے گی حرام زادی، سُور کی بچّی......

عورت چلاّنے لگی۔ 'میں نہیں اُٹھونگی...... نہیں اُٹھونگی...... ہرگز نہیں اُٹھونگی۔''

یہ استحصال نہیں، تجارتی رکھ رکھاؤ بھی نہیں۔ جارحانہ ظلم اور زبردستی ضرور ہے اور جس کا ردِ عمل افسانے کے اختتام پر ہوتا ہے۔ افسانہ ''سرکنڈوں کے پیچھے'' کی شاہینہ بے وفائی کو برداشت نہیں کر پاتی ہے اور انتقاماً ''ہلاکت'' کا روپ اختیار کر لیتی ہے۔ یہ سفاّک یا متشدّد عورت جس نے شوہر کے مرنے کے بعد اپنا سب کچھ ہیبت خاں کے سپرد کر دیا تھا اور جب اس کو معلوم ہوتا ہے کہ ہیبت خاں جس کے پیار کو حاصل کرنے کے لیے اس نے اپنے شوہر کو قتل کر دیا تھا وہی محبوب، نواب سے محبت کرتا ہے تو وہ تلملا اٹھتی ہے اور اس کو بھی قتل کر دیتی ہے۔ فرق یہ ہے کہ شوہر کا گوشت بوٹی بوٹی کر کے اس کی ماں کو پکانے کے لیے دیتی ہے۔ کہانی یہ تاثر دینے میں کامیاب ہے کہ جب عزتِ نفس کو ٹھیس پہنچتی ہے تو جسم فروش عورت بھی آگ بگولہ ہو سکتی ہے، سفاکانہ اور وحشیانہ انداز اختیار کر سکتی ہے۔

منٹو کی یہ عورتیں روایتی نہیں، تابع فرمان نہیں، مرد ضرور مٹی کے مادھو نظر آتے ہیں خاص طور سے 'ہتک' میں سوگندھی، بدھیا نہیں کہ اس کے وجود کی نفی کی جا سکے۔ اِس حیران کن کہانی میں دلاّل، گاہک اور جسم فروش ہیں مگر افسانے کا مرکزی نقطہ سوگندھی کا ردِ عمل ہے:

''دن بھر کی تھکی ماندی وہ ابھی ابھی اپنے بستر پر لیٹی تھی اور لیٹتے ہی سو گئی تھی۔ میونسپل کمیٹی کا داروغۂ صفائی جسے وہ سیٹھ کے نام سے پکارا کرتی تھی، ابھی ابھی اس کی ہڈیاں پسلیاں جھنجھوڑ کر شراب کے نشے میں چُور گھر واپس گیا تھا--- بجلی کا قمقمہ، جسے آف کرنا وہ بھول گئی تھی اس کے سر کے اوپر لٹک رہا تھا۔ اس کی تیز روشنی اس کی مندی ہوئی آنکھوں سے ٹکرا رہی تھی مگر وہ گہری نیند سو رہی تھی--- دروازے پر دستک ہوئی--- رات کے دو بجے یہ کون آیا تھا؟ سوگندھی کے خواب آلود کانوں میں دستک بھنبھناہٹ بن کر پہنچی۔ دروازہ جب زور سے کھٹکھٹایا گیا تو چونک کر اُٹھ

بیٹھی---بستر سے اٹھی---دروازے کا پٹ کھولا---رام لال جو باہر دستک دیتے دیتے تھک گیا تھا، بھنا کر کہنے لگا-- کیا مرگئی تھی؟---اب تو میرا منھ کیا دیکھتی ہے۔ جھٹ پٹ یہ دھوتی اتار کر وہ پھولوں والی ساڑی پہن، پوڈر ووڈر لگا اور چل میرے ساتھ۔''

الگ الگ کیفیتوں والی یہ کہانیاں جسم فروش عورتوں کے اپنے انفرادی وجود، غیرت، خود داری اور آزادیٔ نفس کا اظہار کرتی ہیں۔ اظہار کا طریقہ جُدا گانہ ہے۔'سو کینڈل پاور کا بلب' میں دلاّل کی زبردستیوں کی شکار عورت طوعاًو کرہاً ایسے اُٹھتی ہے جیسے:

''آگ دکھائی ہوئی چھچھوندر اُٹھتی ہے اور چلاّئی---اچھا اُٹھتی ہوں۔،

وہ ایک طرف ہٹ گیا۔ اصل میں وہ (گاہک) ڈر گیا تھا۔ دبے پاؤں وہ تیزی سے نیچے اتر گیا۔ اس نے سوچا کہ بھاگ جائے.......... اس شہر ہی سے بھاگ جائے۔ اس دُنیا سے بھاگ جائے.......... مگر کہاں؟ پھر اُس نے سوچا کہ یہ عورت کون ہے۔ کیوں اس پر اتنا ظلم ہو رہا ہے؟.......... اور یہ دلاّل کون ہے؟ اس کا کیا لگتا ہے اور یہ اس کمرے میں اتنا بڑا بلب جلا کر جو سو کینڈل پاور سے کسی طرح بھی کم نہیں تھا، کیوں رہتے ہیں۔ کب سے رہتے ہیں۔''

غور و فکر کا سارا دار و مدار گاہک پر ہے۔ اس کا ذہن متحرک ہے جب کہ دلاّل اور جسم فروش بظاہر جذبات سے عاری محسوس ہوتے ہیں۔ وہ تو دلاّل کے بولنے پر چونکتا ہے:

''دیکھ لیجئے''

اس نے کہا۔''دیکھ لیا ہے''

''ٹھیک ہے نا۔''

''ٹھیک ہے۔''

''چالیس روپے ہوں گے۔''

''ٹھیک ہے۔''

''دے دیجئے۔''

'ہتک' میں یہ مکالمے نہیں، ایسا منظر نہیں مگر تجارت کا کھیل وہی ہے جو حیوانوں کی خرید و فروخت میں ہوا کرتا ہے:

''لیجیے وہ آ گئی --- بڑی اچھی چھوکری ہے۔ تھوڑے ہی دن ہوئے ہیں اسے دھندہ شروع کیے۔'---------- سیٹھ صاحب نے بیٹری اس کے چہرے کے پاس روشن کی۔ ایک لمحے کے لیے اس روشنی نے سوگندھی کی خمار آلود آنکھوں میں چکا چوندھ پیدا کی۔ بٹن دبانے کی آواز پیدا ہوئی اور روشنی بجھ گئی۔ ساتھ ہی سیٹھ کے منہ سے ''اونہہ'' نکلا، پھر ایک دم موٹر کا انجن پھڑ پھڑایا۔ اور کار یہ جا وہ جا۔''

حیوانیت کے اظہار کے لیے غصّہ، نفرت اور حقارت کے جذبات کو الگ الگ صورتِ حال میں کچھ اس انداز سے پیش کیا گیا ہے کہ قاری کی تمام تر ہمدردیاں مظلوم عورت کے ساتھ رہتی ہیں، دلاّل یا گاہک سے نہیں۔ گاہک جو اس کی دلجوئی کرتے ہوئے اُس سے مخاطب ہوتا ہے:

''آپ کا نام؟''

''کچھ بھی نہیں!'' اس کے لہجے میں تیزاب کی سی تیزی تھی۔

''آپ کہاں کی رہنے والی ہیں؟''

''جہاں کی بھی تم سمجھ لو۔''

''آپ اتنا روکھا کیوں بولتی ہیں۔''

دراصل اس روکھے پن، اُکتاہٹ اور بیزاری کے توسط سے ہی اس شدید ردِّ عمل کو پایۂ تکمیل تک پہنچایا جا سکتا ہے جو موذی کی موت پر ختم ہوتا ہے۔ عورت اگلے پل کا تصور کرتے ہوئے، طیش میں آ کر دلاّل کا سر اینٹ سے کچل دیتی ہے اور پھر اطمینان سے لاش کے پاس سو جاتی ہے۔

منٹو کے یہ مظلوم کردار ظلم کو برداشت نہیں کرتے، مصالحت اور درگزر سے بھی کام نہیں لیتے بلکہ وہ اینٹ کا جواب پتھر سے دیتے ہیں۔ سوگندھی، دلاّل سے نہیں گاہک کے رویے سے ہتک محسوس کرتی ہے اور اس ہتک آمیز رویے کی وجہ سے اُس کے اندر طرح طرح کے سوالات اُبھرتے ہیں جو انسانی فطرت پر مبنی ہیں۔ وہ جتنا خود کو بہلانے کی کوشش کرتی ہے اُتنی ہی شدّت سے اُس کے دل میں سیٹھ کے خلاف نفرت اور حقارت پیدا ہوتی ہے:

''سوگندھی سوچ رہی تھی اور اس کے پیر کے انگوٹھے سے لے کر چوٹی تک گرم لہریں دوڑ رہی تھیں۔ اُس کو کبھی اپنے آپ پر غصّہ آتا تھا اور کبھی رام لال دلاّل پر جس نے رات دو بجے اُسے بے آرام کیا۔ لیکن فوراً ہی دونوں کو بے قصور پا کر وہ سیٹھ کا خیال کرتی تھی۔ اُس کے خیال کے آتے ہی اس کی آنکھیں، اُس کے کان، اُس کی

> بانہیں، اُس کی ٹانگیں، اُس کا سب کچھ مڑتا تھا، کہ اس سیٹھ کو کہیں دیکھ پائے---اس کے اندر یہ خواہش بڑی شدت سے پیدا ہو رہی تھی کہ جو کچھ ہو چکا ہے ایک بار پھر ہو---- صرف ایک بار---وہ ہولے ہولے موٹر کی طرف بڑھے۔ موٹر کے اندر سے ایک ہاتھ بیٹری نکالے اور اس کے چہرے پر روشنی پھینکے۔ ''اونہہ'' کی آواز آئے اور وہ---- سوگندھی----اندھا دُھند اپنے دونوں پنجوں سے اُس کا منھ نوچنا شروع کر دے۔ وحشی بلّی کی طرح جھپٹے اور----اپنی انگلیوں کے سارے ناخن، جو اس نے موجودہ فیشن کے مطابق بڑھا رکھے تھے، اُس سیٹھ کے گالوں میں گاڑ دے---- بالوں سے پکڑ کر اُسے باہر گھسیٹ لے اور دھڑا دھڑ مکّے مارنا شروع کر دے اور جب تھک جائے تو رونا شروع کر دے۔''

موذیل، کالی شلوار، جانکی، ممّی، شاردا، خوشیا، بُو وغیرہ ایسے افسانے ہیں جو ہمارے روایتی نظامِ اخلاق کو درہم برہم کر دیتے ہیں۔ منٹو کے نسوانی کردار، مطالعے کا مستقل موضوع ہیں۔ عشق و محبت کی عمومی واردات سے لے کر جنس کی پیچیدہ نفسیات تک مرد اور عورت کے درمیان رشتوں کے کئی نیم روشن اور تاریک گوشے اُس کے فن پاروں میں بڑی ہنر مندی سے پیش کیے گئے ہیں۔ نام نہاد بازاری عورت کے شب و روز پر اُس نے اتنے زیادہ ہائی پاور بلب کا عکس ڈالا ہے کہ عام قاری کو بھی حقائق کو دیکھ لینے میں کوئی دشواری پیش نہیں آتی ہے---- ماضیِ قریب سے ذرا ماضیِ بعید میں جھانک کر دیکھیے۔ قدیم قصوں، کتھاؤں میں طوائف، رقاصہ یا نرتکی کی شکل میں اپنی اداؤں کے جلوے بکھیرتی رہی ہے۔ وہ چاہے داستان امیر حمزہ ہو، طلسم ہوش رُبا، فسانۂ عجائب، پنچ تنتر کی کہانیاں یا چندر کانتا۔ ناولوں میں بھی سجی سنوری طوائفیں ہیں جنھوں نے کوٹھے آباد کر رکھے ہیں۔ اُنھیں ہم جامِ سرشار، فسانۂ مبتلا، دیوداس وغیرہ میں دیکھ سکتے ہیں۔ 'نشتر'۔ 'امراؤ جان ادا'۔ 'بازارِ حُسن' وغیرہ میں تو پورا ''طوائف کلچر'' سمٹ آیا ہے۔ سماج سے کٹے ہوئے اِس معتوب کلچر کو کئی فنکاروں نے بڑی ہنر مندی سے پیش کیا ہے مگر منٹو نے اِس کو الگ انداز سے دیکھنے اور سمجھنے کی کوشش کی تو واویلا مچ گیا۔ کیوں؟ کہیں اِس وجہ سے تو نہیں کہ یہ کج کلاہ فنکار مظلوم نسواں طبقہ کی وکالت کرتا ہے یہ دہشت بھرا ماحول آج بھی ختم نہیں ہو سکا ہے لیکن سماجی اور معاشی تبدیلیوں کی وجہ سے ہمارے رویے بدل گئے ہیں۔ عورت، جنس اور طوائف کا موضوع کل چونکا دینے والا تھا، آج نہیں۔

اردو اور ہندی میں منٹو کے جن بزرگ اور معاصر افسانہ نگاروں نے اِس موضوع پر خصوصی توجہ

دی ہے اُن میں پانڈے بچن شرما اُگر (دِدھوا)، وشمبھر ناتھ شرما، کوشک (اَبلا، پرتما)، ونود شنکر ویاس (پتیت، واسنا کی پکار)، پربھاکر دویدی (تین ویشیائیں)، راجیند راو تھی (لاوارث لاشیں)، شری کانت ورما (شیو یاترا)، اگیئے (رَمنتے تتر دیوتا)، امرت رائے (رام کہانی کے دو پنے)، یشپال (دُکھی دُکھی، حلال کا ٹکڑا، گنڈیری، آدمی یا پیسہ، بھاگیہ چکر، آبرو، ایک سگریٹ)، کملیشور (ماس کا دریا)، دپتی کھنڈیلوال (بھوک)، پریے درشی پرکاش (ورکنگ گرلس)، دودھ ناتھ سنگھ (سب ٹھیک ہو جائے گا)، پریم چند (اَبھاگن، مزارِ الفت)، علی عباس حسینی (میلہ گھومنی، نئی ہمسائی، بھوک)، لطیف الدین احمد (جیون ٹھٹھا، دھرم کے داتا، ماں کی گود، زندگی کے کھیل، جوانی کا خواب)، رشید جہاں (وہ)، احمد ندیم قاسمی (کنجری)، ہاجرہ مسرور (فروزاں)، عصمت چغتائی (پتھر دل، پیشہ)، احسن فاروقی (رنڈی، اِندر سبھا)، کرشن چندر (وڈورا، عشق کے بعد، پہلا دن، چابک)، غلام عباس (آنندی) وغیرہ کے نام بہت نمایاں ہیں۔ منٹو کا اختصاص یہ ہے کہ اُس کے یہاں طوائف نہیں بلکہ ناچنے گانے والی بازاری عورت کے مرتبہ سے بھی گری ہوئی جسم فروش عورت ہے جس نے کوٹھے کے آداب اور علم و ہُنر کو نہیں، محض جسم کو پیشہ بنایا ہے۔ اسی لیے وہ وہاں بھی فاحشہ اور بدکار کہلاتی ہے۔ منٹو 'سفید جھوٹ' میں لکھتا ہے:

> ''میری سلطانہ عورت بعد میں ہے، ویشیا سب سے پہلے ہے کیونکہ انسان کی زندگی میں اس کا پیٹ سب سے زیادہ اہم ہے۔''

وہ یہ بھی کہتا ہے کہ:

> ''میری سلطانہ چکلے کی ایک عورت ہے۔ اس کا پیشہ وہی ہے جو چکلے کی عورتوں کا ہوتا ہے۔ چکلے کی عورتوں کو کون نہیں جانتا۔ قریب قریب ہر شہر میں ایک چکلا موجود ہے---بدرَو اور موری کو کون نہیں جانتا۔ ہر شہر میں بدرَوئیں اور موریاں ہیں جو شہر کی گندگی باہر لے جاتی ہیں---اور یہ بدرَوئیں ہمارے بدن کا میل پیتی ہیں۔''

صرف نیکی و بدی، جائز و ناجائز کا تصور ہی نہیں بلکہ تضاد و تخالف کے سیاہ پردوں کے عقب میں جھانک کر منٹو قاری کے روبرو حقائق کو اس طرح پیش کرتا ہے کہ وہ بھی اُسی کی طرح نڈر ہو کر خود سے سوال کرتا ہے:

> ''ہم ویشیا کے متعلق کیوں نہیں سوچ سکتے۔ اُس کے پیشے کے بارے میں کیوں غور نہیں کر سکتے۔ ان لوگوں کے متعلق کیوں کچھ نہیں کہہ سکتے جو اُس کے پاس جاتے ہیں۔'' (سفید جھوٹ)

منٹو نے بھوک اور جنس کے توسط سے یہ باور کرایا ہے کہ ''بازاری عورت'' کا تن من ہی بھوکا نہیں ہے بلکہ وہ جنسی طور پر بھی نا آسودہ ہے۔ وہ بسم اللہ جان، امراؤ جان ادا، لیلیٰ، ہریالی کی طرح تربیت یافتہ نہیں، آرائش وزیبائش کے ساتھ اُس کے قرب وجوار کی فضا عطرِ حنا کی خوشبو سے معطر نہیں بلکہ اُس کے یہاں کھٹی میٹھی یا کمہار کے ہاتھوں سے نکلے ہوئے تازہ کچے برتنوں کی سوندھی سوندھی بُو ہے۔ دھرتی سے جُڑی ہوئی تشبیہات واستعارات کی یہ بُو محض گھاٹن لڑکی یا کھولی میں رہنے والی سوگندھی کی نہیں بلکہ سلطانہ، مختار، نواب، جانکی، ممی، موذیل، کانتا اور شکنتلا کی بھی ہے کیونکہ یہی فضا اِن کی میراث ہے۔ البتہ یہ ناپاک عورتیں جن کا کوئی خاندانی یا معاشرتی پس منظر نہیں اور جن کی محنت ومشقت کا وسیلہ جسمانی تعلق، اور اس کا ماحصل معاوضہ ہے، محض وہی نہیں بلکہ کسبی، نائکہ، دلّالہ بھی جو مول تول اور حجت وتکرار کرتی نظر آتی ہیں، اُن میں بھی انسانی جذبات واحساسات کے ساتھ خودداری، ترس اور ترحم کو منٹو کریدتا ہے اور 'ہتک' میں یہ سب کچھ نقطۂ عروج پر ہے۔ اس شاہکار فن پارے کے تعلق سے کرشن چندر نے تفصیل سے لکھا ہے:

> ''اُن دنوں میں 'نئے زاویے' کی پہلی جلد مرتب کر رہا تھا۔ میں نے منٹو سے اس میں شرکت کے لیے کہا تو اُس نے بہت جلد مجھے وہ کہانی بھیجی جو آج تک میرے خیال میں اپنی جگہ اردو کی بہترین کہانی ہے---- میں نے روسی، فرانسیسی کہانیاں پڑھی ہیں، اور امراؤ جان ادا کے کردار کا بھی مطالعہ کیا ہے لیکن 'ہتک' کی ہیروئن کی ٹکر کا ایک کردار بھی مجھے ان ناولوں اور افسانوں میں نظر نہیں آیا۔ ایک ایک کر کے منٹو نے موجودہ سماجی نظام کے اندر بسنے والی طوائف کی زندگی کے چھلکے اُتار کر الگ کر دیے ہیں، اس طرح کہ اس افسانے میں نہ صرف طوائف کا جسم بلکہ اس کی روح بھی ننگی نظر آتی ہے۔ ایک شیشے کی طرح آپ اس کے آر پار دیکھ سکتے ہیں۔ دیکھ رہے ہیں کس بے دردی اور سفاکی سے منٹو نے اُسے ننگا کیا ہے لیکن اس بدصورت خاکے کا ہر رنگ بدصورت ہوتے ہوئے بھی ایک نئے حسن کی تخلیق کرتا ہے۔ طوائفیت سے محبت نہیں ہوتی۔ سوگندھی اور اس کی زندگی پر رحم بھی نہیں آتا لیکن سوگندھی کی معصومیت اور اُس کے عورت پنے پر، اور اس کی زندگی اور اس کی چاہت اور اس کی تخلیق پر اعتقاد پیدا ہو جاتا ہے اور یہی سچے اور لافانی ادب کا جوہر عظیم ہے۔''
>
> (روبی، منٹو نمبر۔ ستمبر ۱۹۷۷ء)

منٹو کے افسانوں میں ابہام نہیں، پیچیدگی نہیں، اُکتاہٹ نہیں، بیزاری نہیں بلکہ سیدھے سادے برملا حقیقی بیان کے توسط سے قاری بین السطور میں انسانی فطرت کے بنیادی جوہر تک رسائی حاصل کر لیتا ہے۔ اُس کی اس تکنیک میں منطقی استدلال اور ربط و ضبط بھی ہوتا ہے اور روایت سے انحراف بھی۔ اسی لیے اُس کے افسانے آج بھی غور و فکر کی بھرپور دعوت دیتے ہیں، قاری کو ذہنی مشق میں مبتلا کرتے ہیں۔ وہ طے شدہ فضا کو اُبھارنے کے لیے منظر اور پس منظر دونوں کی آمیزش سے کام لیتا ہے۔ مصنف نے اکثر ریل کی بے جان پٹریوں، خالی ڈبوں، دھواں چھوڑتے انجنوں کو بے سہارا عورت کے استعارے کے طور پر استعمال کیا ہے۔ زندگی کے طویل سفر میں ہر طرف سے ٹھکرائی اور روندی ہوئی عورت کی زندگی کی حقیقت، سمت و رفتار اور اُتار چڑھاؤ کو بے حس و بے جان چیزوں سے نسبت دے کر منٹو جو تخلیقی فضا خلق کرتا ہے اور پھر اُس سے قاری جو لامحدود مطلب و معنی اخذ کرتا ہے، وہ اُسی کا کمال ہے۔ ریل کی بل کھاتی پٹریاں، زندگی کی طرح ویران ڈبے، گاہکوں کی مانند سگنل کے اشارے، سیٹھوں کے محفوظ اور غیر محفوظ ہونے کا تصور منٹو کے خلق کردہ جسم فروش کرداروں کی بے چینی، بیزاری اور بے قراری کی علامت بن کر اُبھرتے ہیں۔ ''کالی شلوار'' میں تو ان اشاروں سے بہت کام لیا گیا ہے:

> ''یوں تو وہ بے مطلب گھنٹوں ریل کی ان ٹیڑھی بانکی پٹریوں اور ٹھہرے اور چلتے ہوئے انجنوں کی طرف دیکھتی رہتی تھی پر طرح طرح کے خیال اس کے دماغ میں آتے رہتے تھے۔ انبالہ چھاؤنی میں جب وہ رہتی تھی تو اسٹیشن کے پاس ہی اس کا مکان تھا۔ مگر وہاں اُس نے کبھی ان چیزوں کو ایسی نظروں سے نہیں دیکھا تھا۔ اب تو کبھی کبھی اُس کے دماغ میں یہ بھی خیال آتا کہ یہ جو سامنے ریل کی پٹریوں کا جال سا بچھا ہے اور جگہ جگہ سے بھاپ اور دھواں اُٹھ رہا ہے، ایک بہت بڑا چکلہ ہے۔ بہت سی گاڑیاں ہیں جن کو چند موٹے موٹے انجن اِدھر اُدھر دھکیلتے رہتے ہیں۔ سلطانہ کو بعض اوقات یہ انجن سیٹھ معلوم ہوتے جو کبھی کبھی انبالہ میں اُس کے یہاں آیا کرتے تھے۔ پھر کبھی کبھی جب کسی انجن کو آہستہ آہستہ گاڑیوں کی قطار کے پاس سے گزرتا دیکھتی تو اُسے ایسا محسوس ہوتا کہ کوئی آدمی چکلے کے کسی بازار میں سے اوپر کوٹھوں کی طرف دیکھتا جا رہا ہے۔''

منٹو چھوٹے چھوٹے بامعنی جملوں سے دلچسپی، تحیّر و تجسس پیدا کرتا ہے جیسے سلطانہ کی بے حد اہم ضرورت میں ''خدا بخش کا خدا اور خدا رسیدہ بزرگوں پر غیر ضروری اعتقاد کام نہیں آتا ہے لیکن شنکر کی ذہانت کام

آجاتی ہے۔'' پھر اسی جملے کے وسیلے سے اُس نے شنکر کی جن خوبیوں کو اُجاگر کیا ہے اُن میں آوارہ گردی، حاضر جوابی اور خوش گفتاری ہے کیونکہ یہ اوصاف کہانی کی تاثیر کی شدت میں معاون ثابت ہوتے ہیں۔ کب، کہاں، کس واقعہ یا کردار سے کیا کام لینا ہے، منٹو اس ہنر سے بخوبی واقف ہے۔ وہ واقعات کی ترتیب و تنظیم اور اُن کی بُنت سے کہانی کو موثر اور بامعنی بناتا ہے جیسے ''کالی شلوار'' کی سلطانہ قاری کو اپنا ہمنوا بنا لیتی ہے اور اُس کی ضرورتیں کیسے پوری ہو رہی ہیں، محض یہ مسئلہ نہ رہ کر، مختار، شنکر وغیرہ کی بھی ضرورتوں کی بھرپائی کا راز منکشف ہو جاتا ہے۔ اگر سلطانہ، مختار کو یہ جواب دیتی کہ یہ شلوار شنکر لایا ہے، گاہک لایا ہے یا عاشق لایا ہے تو وہ کیفیت نہ پیدا ہوتی جو یہ کہنے سے کہ ''آج ہی درزی لایا ہے''۔ اسی طرح اگر مختار، بُندوں کے بارے میں سلطانہ کے سوال کے جواب میں کچھ بھی کہتی تو وہ بات نہ بنتی جو اِس سے کہ ''آج ہی منگوائے ہیں''۔

منٹو کے اشارے بہت بلیغ ہوتے ہیں۔ اُس کے یہاں لفظ یا جملہ کے اندر تہہ در تہہ معنی پوشیدہ ہوتے ہیں جیسے مال گودام، ریل کی ٹیڑھی بانکی پٹریاں، میونسپل کمیٹی کا داروغۂ صفائی، چاندی کے سکّوں کی کھنکھناہٹ، فقیروں کے پیچھے مارا مارا پھرنے والا خدا بخش، سُرخ بتّی، اُونہہ، خارش زدہ کتا، ہولناک سناٹا، ٹھہرے پانی ایسی زندگی، کوئلوں کی دوکان یا یہاں میلے کپڑوں کی دُھلائی کی جاتی ہے۔ یہ ایسے بلیغ اشارے ہیں جو نہایت معنی خیز ہیں۔ وہ سماج، معاشرہ، رسم و رواج، عقائد و توہمات کا مبلّغ بن کر کوئی ذکر نہیں کرتا بلکہ ایسے لفظ یا جملے کا انتخاب کرتا ہے جس کے توسط سے منظر، پس منظر عیاں ہوتا چلا جاتا ہے۔ مثلاً افسانہ ''کالی شلوار'' میں اگر شلوار کی جگہ ساڑھی، پاجامہ کا لفظ استعمال کیا جاتا تو شائد مسلم معاشرہ اپنی رسومات کے ساتھ سمٹ نہیں سکتا تھا حالانکہ لباس میں سلطانہ کو ساڑی بہت پسند ہے جیسا کہ افسانہ نگار نے لکھا ہے کہ جب:

> ''سلطانہ کا کام چل نکلا تو اُس نے کانوں کے لیے بُندے خریدے، ساڑھے پانچ تولے کی آٹھ کنگنیاں بھی بنوائیں۔ دس پندرہ اچھی اچھی ساڑھیاں بھی جمع کرلیں۔''

مگر یہاں محرم منانے کی مناسبت سے وہ تاثیر لفظ 'شلوار' سے ہی پیدا ہو سکتی تھی۔ اسی طرح منٹو نے لفظ ''کالا'' سے غم کی ماتمی شدت کو اُجاگر کیا ہے جو کسی اور رنگ کے ذکر سے نہیں ہو سکتی تھی۔ وہ خدا بخش سے کہتی ہے:

> ''تم خدا کے لیے کچھ کرو۔ چوری کرو یا ڈاکہ مارو، پر مجھے ایک شلوار کا کپڑا ضرور

لا کر دو۔"

یہ خیال عام ہے کہ منٹو انانیت پسند تھا لیکن اگر یہ دیکھنا ہو کہ منٹو کس طرح خود اپنا محاسبہ کرتا تھا تو اُس کا مشہور افسانہ 'بابو گوپی ناتھ' پڑھیے جس میں نفسِ انسانی کے بارے میں بذعمِ خود بہت کچھ جاننے والا ادیب سعادت حسن منٹو یہ محسوس کرتا ہے کہ بابو گوپی ناتھ جس کو وہ ایک عام آدمی سمجھتا تھا اتنا غیر معمولی آدمی ہے کہ اس کو سمجھنے میں ذہین اور حساس افسانہ نگار منٹو کو خاصی دیر لگی۔ جان بوجھ کر دھوکہ کھانے والے بابو گوپی ناتھ کے لیے سارے سماجی اور معاشی امتیازات بے معنی ہو چکے تھے۔ زینت طوائف تھی لیکن اس کا مطلب یہ کہاں ہوا کہ وہ ہر لڑکی کی طرح دلہن بننے کا ارمان نہ رکھتی ہو۔ بابو گوپی ناتھ نے زینت کی شادی تمام رسوم کے ساتھ کروائی۔ منٹو کو یہ سب فراڈ نظر آیا اور یہی منٹو کی کج فہمی تھی جس کا احساس خود منٹو کو ہوا لیکن بابو گوپی ناتھ کے دل کو ٹھیس پہنچانے کے بعد۔ تفصیل کا یہاں موقع نہیں لیکن پیشہ ور عورتوں اور ان سے متعلق لوگوں کے بارے میں منٹو کے افسانوں میں 'بابو گوپی ناتھ' سب سے جامع افسانہ ہے۔ جس میں کم از کم ایک کردار ایسا ہے جو آدمیوں میں تفریق نہیں کرتا اور ہر حال میں آدمی بنا رہتا ہے۔

منٹو نے کسی بھی نوعیت کے افسانے لکھے ہوں۔ اپنی بُنت، پیش کش، برتاؤ اور تاثیر کی بنا پر الگ سے پہچانے جاتے ہیں۔ خصوصاً عورت، جنس اور طوائف کے موضوع پر خلق کیے گئے افسانے اپنی تہہ داری اور تازہ کاری کے سبب آج بھی ممتاز اور منفرد ہیں۔ اُس نے پلاٹ کی تعمیر، کردار کی تخلیق اور بیان کے اسلوب میں جس فنکاری کا ثبوت دیا ہے اُس کی مثال کمیاب ہے۔ سادگی میں پُر کاری کی ہُنر مندی ہمیں حیرت میں ڈال دیتی ہے۔ اکیسویں صدی کا بدلا ہوا ادبی منظر نامہ جو بہت حد تک ادبی سماجیات کا حصہ ہے، اس میں کئی نئی تھیوریاں، مطالعات کے نئے طریقے ہمارے سامنے آئے ہیں جن میں مابعد جدید، ساختیاتی، پس ساختیاتی نیز اسلوبیاتی طریقِ کار بہت زیرِ بحث ہیں۔ ضرورت اس بات کی ہے کہ ان جدید تصورات کی روشنی میں منٹو کے فن پاروں کو بھی ان کسوٹیوں پر اس طرح کسا جائے کہ اس کے فن اور تکنیک کے تمام نرم و نازک پہلوؤں تک قاری کی بھرپور رسائی ممکن ہو سکے۔

علی رفاد فتیحی

ٹھنڈا گوشت کا بیانیاتی عمل

تقسیم ملک کی تباہی اور ہولنا کیوں کے کرب نے منٹو کی ذہنی روش کو اس حد تک متاثر کیا تھا کہ انھوں نے مان لیا تھا کہ اس پامال شدہ تہذیب کو نئی زندگی نہیں بخشی جا سکتی۔ نتیجتاً ان میں ایک آدم بیزاری Misanthropy کا جذبہ پیدا ہو گیا تھا۔ منٹو کی تحریروں سے اندازہ ہوتا ہے کہ منٹو نے زندگی کی المناکی کو بخوبی سمجھا تھا، زوال آدم (Fall) کے بعد زندگی المناک تیرگی کی صورت سامنے رہی ہے یہی وجہ ہے کہ منٹو نے انسان کے ذہن کو مخفی حقائق کی جانب موڑنے کی کوشش کی ہے۔ منٹو کا اسلوب احساس اور جذبے میں ہلچل پیدا کر کے آہستہ آہستہ سکون بخشتا ہے اور قاری کو جمالیاتی انبساط حاصل ہوتا ہے۔ بڑی تخلیقات تہہ دار ہوتی ہیں، وقت کے ساتھ ان کی پرتیں کھلتی جاتی ہیں، اور نئے جمالیاتی انکشاف ہوتے ہیں۔ منٹو کے افسانوں کی تہہ داری ہنوز توجہ چاہتی ہے۔ ان کے تجربے ہر دور ہر عہد میں چیلنج بنے رہیں گے۔ منٹو کے اکثر افسانوں کی تہہ داری تقاضا کرتی ہے کہ ان کے اسلوب کی تخلیقی توانائی کو سمجھنے کے لیے ان کے ذہنی رویہ اور ان کے اسلوب کی اس بیانیاتی ساخت کو سمجھا جائے جس پر نفسیاتی اثرات واضع طور پر نظر آتے ہیں۔

یہاں بیانیاتی ساخت سے مراد وہ بیانیہ پیراڈائم یا ڈسکورس ہے جس میں بہت کچھ گندھا ہوتا ہے۔ افسانوی آرٹ میں انسانی وسماجی حقیقت اور ان کی تخیلی اور تشکیلی شکلیں سمائی ہوتی ہی۔ افسانے کے ڈسکورس میں کس بات کی وضاحت کی گئی ہے اور کس بات کو مخفی رکھا گیا یا ان کہا چھوڑ دیا گیا ہے افسانے کی ترسیلی قوت میں اضافہ کرتا ہے۔ دوسرے لفظوں میں تھیم کی جب تعمیم کی جاتی ہے، اس کی خصوصیت کو عمومیت میں بدلنے کی کوشش کی جاتی ہے تو یہ سارا عمل بیانیاتی عمل میں شمار ہوتا ہے۔ بیانیہ پیراڈائیم کی اہم شرط ''بیانیہ استدلال'' ہے، جو عقلی استدلال سے مختلف ہے بیانیہ استدلال، بہ قول والٹر فشر، تنظیم (Coherence) اور مطابقت (Fidelity) سے عبارت ہے یعنی بیانیے کے تمام اجزا میں

ربط و تنظیم ہو اور بیانیے اور بیانیے سے باہر کی صورتِ حال میں کسی نہ کسی سطح کی مطابقت ہونی چاہیے باہر کی صورتِ حال میں قارئین سے لے کر ان کے تصورات و توقعات اور اشیا و مظاہر کے جاننے سمجھنے کے طریقے تک، سب شامل ہیں۔ ظاہر ہے عقلی استدلال اس سے مختلف ہوتا ہے اور اس میں یہ باتیں بطور شرائط شامل نہیں ہوتیں۔ بیانیہ استدلال کی اس وضاحت کی روشنی میں غور کریں تو محسوس ہوگ کہ منٹو کی بیانیاتی ساخت کے ذریعہ منٹو کی بہتر دریافت کی جاسکتی ہے۔ سعادت حسن منٹو کے افسانے، قصہ گوئی یا Narrative Art کی سطح پر ایسے لسانی مظہر ہیں جس کے جمالیاتی نقوش واضح طور پر نظر آتے ہیں، منٹو کی کہانیوں کے پس منظر میں تاریخ اور تہذیب کی ہمہ گیر تلخیاں اپنی مختلف جہتوں کے ساتھ موجود ہیں۔ اسی زندگی کی المناکی کی تصویر کشی کا یہ کرشمہ ہے کہ منٹو کا اسلوب ایک 'کلٹ' (Cult) کی صورت اختیار کر جاتا ہے، منٹو کے اسلوب کی رومانیت میں Divinity کی چنگاری محسوس ہوتی ہے، جو انسان اور انسان میں رشتہ پیدا کرتی ہے اور پھر پوری انسانیت سے رشتہ قائم ہو جاتا ہے۔ ذاتی تجربہ ذاتی نہیں رہ جاتا بلکہ اجتماعی شعور اور اجتماعی زندگی کی بھی نمائندگی کرنے لگتا ہے۔ منٹو کے تجربے عام احساسات میں انقلاب پیدا کر دیتے ہیں۔ منٹو کے اسلوب کا اگر ہم ایک منظم، با مقصد اور تجرباتی طریقے سے مطالعہ کریں تو بعض ایسی معلومات اخذ کی جاسکتی ہیں جو ممکن ہے کہ منٹو کے اسلوب کو سمجھنے میں ہماری رہنمائی کریں۔ بیانیاتی مطالعے میں انسانی رویوں پر خاص توجہ صرف کی جاتی ہے اور اس رویے کے دائرے میں انسانی زندگی کے تمام عمل اور ردعمل آجاتے ہیں۔ عقل کی شعوری اور لاشعوری دونوں حالتیں سامنے آجاتی ہیں۔ چونکہ ان میں سے کوئی بھی عقلی حالت طبیعیاتی طور پر نظر نہیں آتی لہٰذا کوگنیٹو سائنسی مطالعے سے مدد لے کر عقل کے مظاہر کا مشاہدہ کیا جاسکتا ہے۔ لیکن کہاں مسئلہ یہ ہے کہ نفسیاتی اصولوں کو فنکار کے تخلیق کردہ کرداروں پر لاگو کس طرح کیا جائے یا ان میں فرق کا تعین کس طرح کیا جائے۔ اگر تخیلاتی کردار بھی ویسا ہی ہے جیسا کہ کسی کیس ہسٹری کا کردار تو ادب کی خود مختار حیثیت ختم ہو جائے گی۔

مسئلہ صرف لاشعور کا ہی نہیں، شعور کا بھی ہے۔ کسی بھی صورت حال میں فرد محض صرف غور وفکر ہی نہیں کرتا وہ اس کا تجربہ بھی کرتا ہے جس میں اس کا اپنا شعوری حصہ بھی شامل ہوتا ہے نفسیات میں انسانی شعور کسی سماجی ارتقا کا نتیجہ نہیں ہوتا۔ دوسرا مفروضہ یہ ہے کہ خود فرد میں '' آزادانہ عمل '' کی صلاحیت یا اس کا سرچشمہ موجود ہے اور اس کا منبع آزادانہ ارادے، جبلت، خواہش، وغیرہ میں ہوتا ہے۔ یہ دو مفروضے نفسیات کے لیے اہم ہیں اور خفیہ مقناطیس کی طرح ہر چیز کو اپنی طرف کھینچ لیتے ہیں۔

Neitzsche کی طرح، منٹو بھی جدو جہد اور محرومی کو انسانی زندگی کی ایک اندرونی خصوصیت مانتے ہیں۔ حق و باطل، موت اور حیات کے درمیان ہمیشہ ایک پھسلن بھرا فاصلہ ہوتا ہے جہاں ایک لغزش اس فاصلے کو ختم کر دیتی ہے۔ منٹو کو یہ واضح طور پر یقین تھا کہ تقسیم ملک نے ان طاقتوں کا ساتھ دیا جو تشدد اور تخریب کے سفیر تھے۔ منٹو کے زیادہ تر افسانوں میں پیش کردہ مایوسی اور آدم بیزاری (misanthropy) سے ظاہر ہوتا ہے کہ یہ افسانے بظاہر حساس اور باشعور قاری تک پہنچنے کی کوشش ہیں۔ منٹو کی زیادہ تر کہانیوں میں ایسی منفی ذہنی روش کو بے نقاب اور فاش (Expose) کرنے اور مٹا دینے کا ایک پیٹرن نظر آتا ہے جو اس طرح کی تباہی و بربادی یا عمل انگیز Cataclysmic صورت حال کی وجہ بنتی ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ ہمیں ان کے افسانوں میں ایک ایسی تغیراتی ساخت نظر آتی ہے جس میں Mortification یعنی کسی سسٹم کے مردہ یا بے کار ہو جانے کا مرحلہ سب سے پہلے ظاہر ہوتا ہے، اس کے بعد حیات پذیری یا Vitalization کو بتدریج متعارف کرانے کی کوشش نظر آتی ہے۔ تخریب و تعمیر کی یہ مرحلاتی ساخت ان کی کہانی گوئی کی شناخت بن جاتی ہے۔ منٹو کے بعض افسانے ملک کی تقسیم کے بعد فرقہ وارانہ فسادات کے دوران حتمی شکل لے پائے حالانکہ ان افسانوں کا ملک کی تقسیم یا فرقہ وارانہ فسادات سے بظاہر کوئی تعلق نہیں ہے لیکن اس کے اسلوب میں تشدد کی کڑواہٹ ضرور نظر آتی ہے۔ منٹو کے شہرہ آفاق افسانوں میں ٹوبہ ٹیک سنگھ، کھول دو، ٹھنڈا گوشت، دھواں اور کالی شلوار جیسی بہت سی تخلیقات شامل ہیں لیکن زیر نظر مضمون میں منٹو کے ایک افسانہ ٹھنڈا گوشت کی زبان کا تجزیاتی مطالعہ پیش کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ ''ٹھنڈا گوشت'' منٹو کا وہ افسانہ ہے جس کی زبان پر فحاشی کے لیے مقدمہ چلا، 'ٹھنڈا گوشت' پر یہ مقدمہ منٹو کے لیے اس وجہ سے خوش قسمتی کا باعث بنا کہ اس کے بعد کسی نے منٹو کو فحش نگار کہنے کی جرأت نہ کی۔ اس کی وجہ یہ تھی کہ جو گواہیاں فحش نگار ثابت کرنے کے لیے پیش ہوئیں ان کے دلائل لنگڑے لولے اور منطق سے عاری تھے۔

''ٹھنڈا گوشت'' کسی کہانی افسانے یا بیانیے کا سلسلہ واقعات پر مبنی ہے اور 'ٹھنڈا گوشت' کا ڈسکورس وہ سارا بیانیاتی عمل ہے جو کہانی سمیت پورے بیانیے کو محیط ہے۔ کہانی اگر افسانے کا واقعاتی جزرو مد ہے تو ڈسکورس اس کو ممکن بنانے والی لسانی قوت اور تخلیقی حکمت عملی ہے۔ جسے بعض ماہرین Narrative Paradigm قرار دیتے ہیں۔ یعنی کہانی اب سادہ واقعاتی سلسلہ نہیں، سماجی حقیقت تک رسائی حاصل کرنے، اس کے ضمن میں فیصلے کرنے اور ردعمل ظاہر کرنے کا ایک ایسا پیراڈائم ہے جو منطقی پیراڈائم سے مختلف ہے۔ ہر چند اسے ایک ابلاغی تھیوری کے طور پر پیش کیا گیا ہے اور یہ ثابت

کرنے کی کوشش کی گئی ہے کہ انسان ایک عقلی وجود سے زیادہ ایک بیانیہ وجود ہے، وہ دنیا کی تفہیم اور ترسیل عقلی دلائل کے بجائے بیانیے اور کہانی کی مخصوص منطق کے ذریعے کرتا ہے۔ مگر بیانیہ پیراڈایم افسانوی تنقید میں ایک نئی جہت کا اضافہ کرتی نظر آتی ہے۔ انسان کو بیانیہ وجود قرار دے کر سماج اور کائنات سے اس کے رشتے کی نئی معنویت سامنے لائی گئی ہے اور افسانے یا بیانیے کو انسانی وجود کی بنیادی سچائی قرار دیا گیا ہے، ایک ایسی سچائی جو اس کے ہر سماجی عمل کی وقوع پذیری اور جہت پر اثر انداز ہوتی ہے۔ اور ڈسکورس افسانے کا فقط اسلوب نہیں، افسانے کے راوی اور بیان کنندے کی پیش کی گئی زندگی کی تعبیر ہے۔

یہاں یہ دیکھنا لازم ہے کہ ''ٹھنڈا گوشت'' میں کہانی، ڈسکورس پر غالب ہے یا اس کے برعکس صورت ہے، کہانی اور ڈسکورس کی باہمی صورتِ حال کو سمجھے بغیر محض کہانی، یا فقط ڈسکورس پر انحصار کرنے سے افسانے کی فنی و جمالیاتی قدر اور اس کے معنیاتی ابعاد نظروں سے اوجھل رہتے ہیں۔ ''ٹھنڈا گوشت'' اس اعتبار سے موزوں افسانہ ہے کہ اس میں ڈسکورس، کہانی پر حاوی ہے۔ اس مفہوم میں کہ اس افسانے کی معنوی کائنات کی تشکیل میں کہانی سے زیادہ، کہانی کے بیانیہ عمل، کرداروں کے بیانات اور رووی کی تعبیرات، کا حصہ ہے۔

افسانے کے ابتدائی جملوں سے ہی قاری ناامیدی کی فضا سے دوچار ہوتا ہے اور اسے محسوس ہوتا ہے کہ افسانے کے مرکزی کردار کلونت کور کی زندگی کی قوس وقزح جیسی رنگینی زیر زمیں ایک جہنم نما آگ میں تبدیل ہو جائے گی۔

> ''ایشر سنگھ جوں ہی ہوٹل کے کمرے میں داخل ہوا کلونت کور پلنگ سے اٹھی۔ اپنی تیز تیز آنکھوں سے اس کی طرف گھور کے دیکھا اور دروازے کی چٹخنی بند کر دی۔
> رات کے بارہ بج چکے تھے شہر کا مضافات ایک عجیب پراسرار خاموشی میں غرق تھا۔''

منٹو کا یہ انداز بیان ظاہر کرتا ہے کہ ٹھنڈا گوشت کا تباہ کن اور منہدم کر دینے والا demolishing اسلوب یکساں طور پر منٹو کے اسلوب کی توسیع بھی ہے اور گریز بھی۔ اس افسانے میں منٹو نے شعوری طور پر صوفیانہ لب و لہجے کے تقدس کی جگہ عامیانہ لب و لہجے کو ترجیح دی ہے تا کہ ایک فرسودہ اور splintered دور کی بے حیائی اور بدکرداری کو واضح کیا جا سکے۔ فنکار کے طلسم کا حسن یہ ہے کہ زیادہ سے زیادہ پڑھنے اور سننے والے اس کے وجدان اور بصیرت سے قریب ہوتے جاتے ہیں۔ تخیل کی رفعت اور ہمہ گیری ذہن کو گرفت میں لے لیتی ہے۔

اس افسانے کی عامیانہ صاف گوئی میں تیزی اور نوکیلا پن ہے جو منٹو کے اسلوب میں کیف اور سرمستی یا ماورائی اور حسی اور وجدانی سرور تو نہیں بلکہ غم ونشط کی ہم آہنگی پیدا کرتی ہے اور تاثیر کا عجب جادو جگاتی ہے جس کی وجہ سے کرب کو محسوس کرنے اور مابعد الطبیعاتی فکر طرازی کی سطح تک پہنچنے میں مدد ملتی ہے۔ ذہن ودل کو یک لخت صدمہ پہنچانے والے وقوعوں اور سانحوں میں جو زندگی کے غیر معمولی پن کا درک حاصل ہوتا ہے۔ اس کی اپنی اہمیت ہوتی ہے۔ منٹو کے اس افسانے میں ایسی مثالیں بکھری پڑی ہیں جو ہماری بے چینیوں میں اضافے کا سبب بنتی ہیں۔

اس افسانے میں منٹو کے اسلوب میں تخریب وتعمیر کی مرحلاتی ساخت کو بخوبی سمجھنے کے لیے منٹو کی اس تخلیقی حکمت عملی پر توجہ مرکوز کرنی ہوگی جو افسانے کے مرکزی کردار ایشر سنگھ اور کلونت کور کے جنسی رشتوں کی تفصیل پیش کرتی ہے اور نسائی اصولوں کی وسیع در اندازیوں اور سجو کیشن کو واضح کرتی ہے۔ منٹو کی زبان ایشر سنگھ اور کلونت کور کی جنسی سرگرمی کی ایک واضح تصویر پیش کرتی ہے۔ ان جملوں کے باوجود کہ:

> ''کلونت کور بھرے بھرے ہاتھ پاؤں والی عورت تھی، چوڑے چکلے کولہے اور کچھ زیادہ ہی اوپر کو اٹھا ہوا سینہ، تیز آنکھیں بالائی ہونٹ پر بالوں کا سرمئی غبار، ٹھوڑی کی ساخت سے پتا چلتا کہ بڑے دھڑلے کی عورت ہے۔''

منٹو کا مقصد عورت کے جسم کے حصوں کو دعوت نظارہ کے طور پر پیش کرنا نہیں ہے جو شہوانی جذبات کو برانگیختہ کرتے ہیں، گویا منٹو کا اسلوب وہ پیش کرنا چاہتا ہے جن کی جنسی کشش کے وسیلوں یا فحاشی سے کوئی تعلق نہیں۔ مزید تفصیل کے لیے افسانے کے اس جملے پر غور کریں''

> ''ایشر سنگھ نے کلونت کور کے قمیص کا گھیرا پکڑا اور جس طرح بکرے کی کھال اتارتے ہیں اسی طرح اس کو اتار کر ایک طرف رکھ دیا۔''

عریانیت کی شہوت انگیز کیفیت کے لسانی اظہار کے لیے منٹو نے یہاں ''بکرے کی کھال اتارنا'' جیسے جس میٹافر یا استعارے کا استعمال کیا ہے وہ ہمیں کیف وسرور کی کیفیت سے بہت دور موت کی دستک دیتا سنائی دیتا ہے۔ ان مناظر میں عریانیت، اعضاء کی اشتعال انگیز نمائش ان کا سوقیانہ پن ایک حساس قاری کے اندر کراہیت پیدا کر دیتا ہے اور کلونت کور کا نیم عریاں جسم قاری کی آنکھوں میں چبھنے لگتا ہے۔

منٹو نے جنسی مناظر کی اس تصویر کشی میں جس تخلیقی حکمت عملی کا استعمال کیا ہے وہ اس بات کو یقینی بناتا ہے کہ ان جنسی مناظر سے قاری پر disintegrative اثرات مرتب نہ ہو۔ اس حکمت عملی کے

تحت منٹو نے شرمیلے جنسی رویہ کی جگہ جنسی عمل میں تشدد، غلبہ، بیدردی اور وحشیانہ جنون جیسی کیفیت کو شامل کر دیا ہے۔ اس افسانے میں جنسی رویہ میں تشدد، غلبہ اور بیدردی کی کیفیت فنا اور موت سے منسلک نظر آتی ہے گویا اس پوری منظر کشی میں ایک غیر متوازن پیٹرن کی طرف اشارہ ملتا ہے۔ یوں تو جنس ایک تخلیقی عمل ہے لیکن اس افسانے میں تشدد، غلبہ، بیدردی اور وحشیانہ جنون جیسی کیفیت کا شامل ہونا اس جنسی عمل کی ایک مسخ شدہ تصویر کشی کرتا ہے جو افسانے کے کلائمکس سے مطابقت رکھتا ہے۔ یہاں شاید اس بات کی وضاحت بھی ضروری ہے کہ بودھ مذہب کے تانترک فلسفے میں دو لفظ یب اور یم کو خاص اہمیت حاصل ہے۔ یہ الفاظ اس جنسی عمل کی تصویر پیش کرتے ہیں جو رواں دواں زندگی کے لیے لازمی حیثیت رکھتا ہے۔ بودھ مذہب کے یب اور یم کے اس فلسفے میں جنسی عمل میں نسوانیت کو ترجیح دی جاتی ہے اس فلسفے میں عورت کو آگ سے، اس کی شرم گاہ کو آتش کدہ سے، اور مباشرت کے عمل کے دوران حاصل ہونے والی جنسی آسودگی کو 'پرم آنند سے تعبیر کیا گیا ہے۔ اور اس طرح جنسی عمل کو مذہبی فریضہ قرار دیا گیا ہے جو ایک تخلیقی وتعمیری عمل ہے جس کے بغیر دنیا کا تصور ممکن ہیں۔ اس کے برعکس ہندو فلسفے میں ''لنگ'' کو تخلیقی عمل کی علامت کے طور پر پیش کیا جاتا ہے۔ یب اور یم کے اس فلسفے میں نسوانیت کی تعریف جن الفاظ میں کی گئی ہے وہ منٹو کے اس اظہار سے مطابقت رکھتی ہے کہ۔

> ''کلونت کور بھرے بھرے ہاتھ پاؤں والی عورت تھی، چوڑے چکلے کولہے اور کچھ زیادہ ہی اوپر کو اٹھا ہوا سینہ، تیز آنکھیں بالائی ہونٹ پر بالوں کا سرمئی غبار، ٹھوڑی کی ساخت سے پتا چلتا کہ بڑے دھڑلے کی عورت ہے۔''

منٹو کا یہ افسانہ Domesticity کے مقابلے میں Sexuality کو ذریعۂ اظہار بناتا ہے اور Sexuality کی سطح پر بودھ تانترک فلسفے سے متاثر نظر آتا ہے جہاں جسم کا زیریں حصہ جسم کے بالائی حصے کے زیر اثر ہوتا ہے۔ افسانے میں ایشر سنگھ کی ناکامی کا سبب جنسی عمل میں ذہن کو حاصل برتری کا نتیجہ ہے۔

سماجی اصولوں کے مطابق unrestrained female sexuality قابل قبول نہیں سمجھی جاتی۔ یہاں شاید راماین کے کردار سیرپ نکھا اور ایومکھی کا ذکر بے جا نہ ہوگا جو unrestrained female sexuality کی علامت کے طور پر پیش کی جاتی ہیں اور نتیجتاً جن کے ناک کان اور پستان کو ڈس فیگر کر دیا جاتا ہے۔ ناک کان اور پستان کی لغوی اور استعاراتی معنویت عیاں ہے۔ اس سے ظاہر ہوتا ہے کہ سماجی اصولوں کے تحت جنسیت کا کھلا اظہار قابلِ قبول نہیں سمجھا جاتا۔ کلونت کور میں بھی سیتا

جیسی پاکیزگی نظر نہیں آتی بلکہ سوپ نکھا جیسی unrestrained female sexuality کی جھلک ملتی ہے۔ ٹھنڈا گوشت کے نیریٹو پیراڈائم میں موڑ اس وقت آتا ہے جب کلونت کور کی unrestrained female sexuality ایشر سنگھ کو جنسی عمل کے لیے اکسانی ہے۔ افسانے میں ''منتظریہ عمل اعضا'' جیسا لسانی اظہار unrestrained female sexuality کی پوری کیفیت کی توضیح تصویر پیش کرتا ہے۔

اس افسانے میں منٹو کی ایک دوسری حکمت عملی جنسی رویہ کو مشینی انداز فکر سے جوڑنا ہے۔ منٹو کی یہ کوشش جنسی عمل کو مشینی عمل کے طور پر پیش کرتی ہے۔ منٹو کی یہ حکمت عملی جنسی منظر کشی کے لیے تاش کی اصطلاحات اور لفظیات کا استعمال ہے۔ اس مشینی ڈسکورس کا استعمال ایشر سنگھ اور کلونت کور کے درمیان شہوت انگیز جنسی مناظر کی پیش کش ہے جنسی تلذذ کی ان کیفیات کے اظہار کے لے منٹو نے جو لسانی اظہار خلق کیا ہے اس کے بھی کئی Shades (رنگ) نظر آتے ہیں۔ مثلاً ارادی

- ایشر سیاں کافی پھینٹ چکا اب پتا پھینک
- ایشر سنگھ کے ہاتھ سے جیسے تاش کی ساری گڈی نیچے پھسل گئی
- نہر کی پٹری کے پاس تھوہڑ کی جھاڑیوں تلے میں نے اسے لٹا دیا۔ پہلے سوچا کہ پھینٹوں پھر خیال آیا کہ نہیں یہ کہتے کہتے ایشر سنگھ کی زبان سوکھ گئی۔

کلونت کور نے تھوک نگل کر اپنا حلق تر کیا اور پوچھا پھر کیا ہوا؟

ایشر سنگھ کے حلق سے بمشکل یہ الفاظ نکلے میں نے پتا پھینکا----- لیکن----- لیکن----- لیکن

اس لسانی پیش کش میں تاش کی اصطلاحوں کا تخلیقی استعمال ایک فرسودہ زوال پذیر اور Splintered سماج کی اس سوچ کی طرف اشارہ کرتا ہے جو تخریبی اور منفی رویوں کے Dehumanizing power کے زیر اثر وجود میں آتی ہیں۔ گرچہ اس افسانے میں تقسیم ہند کے تخریبی ذہنیت کے منفی اثرات کا براہ راست کوئی ذکر نہیں ملتا لیکن منٹو کے اس لسانی حکمت عملی کے سبب اس نسل کی ذہنی کیفیت اور مکینکی انداز فکر کا بھرپور احساس ہوتا ہے۔ اس مکینکی انداز فکر کے سبب جنسی عمل بھی مشینی عمل بن جاتا ہے۔ اس لسانی حکمت عملی کے سبب منٹو ایک جانب جنسی عمل کو فنا اور موت سے منسلک کرنے میں کامیاب نظر آتے ہیں تو دوسری جانب جنسی عمل کی تصویر کشی میں ان الفاظ سے گریز کرنے میں کامیاب نظر آتے ہیں، جنھیں بالعموم ممنوع سمجھا جاتا ہے۔ ممنوع الفاظ سے گریز یعنی Euphimism کی یہ کوشش لسانی اظہار کو قابل قبول بناتی ہے۔ ساخت کے اعتبار سے لسانی اظہار کی اس کوشش کو میٹافر کی جگہ ٹروپ کا درجہ دیا جا سکتا ہے۔ ٹروپ میں لفظ اپنے لغوی معنی کی جگہ اختراعی معنی کے طور پر استعمال ہوتے ہیں۔ معنوی

اختراع کی بنیاد بالعموم Conceptual Blending یا ہیئتی مطابقت ہوتی ہے جو زرخیز انسانی ذہن کی دین ہوتی ہے۔ منٹو نے بھی ان الفاظ کو بطور ٹروپ استعمال کرتے ہوئے جنسی فعل اور ان الفاظ کے درمیان ایک ہیئتی مطابقت یا Conceptual Blending ڈھونڈ نکالا ہے جس کی بنا پر وہ الفاظ اس خیال کی ادائیگی میں معاون ثابت ہوتے ہیں جسے سماجی اصول کے تحت ممنوع سمجھا جاتا ہے۔ شاید یہی وجہ ہے کہ اردو میں فورپلے کے لیے کوئی بے ضرر سا لفظ نہیں ملتا۔ Byzontine Greek میں Iconoclast کی اصطلاح Image breaker کے معنوں میں ہوتی ہے۔ میرا خیال ہے کہ منٹو کی یہ اختراع ان ٹروپ کو آئی کونو کلاسٹ کے طور پر پیش کرتی ہے جس کی وجہ سے منٹو ایک پیچیدہ لسانی اظہار کو بے ضرر بنا دیتے ہیں۔

منٹو کی اس تخلیقی حکمت عملی کی مشترکہ وجہ سرد، اداس، مشینی Unliving مردہ دنیا کی macrocosmic وژن کی ایک ایسی تصویر پیش کرنا ہے جس میں Sadistic Sexuality یا سیڈسٹک جنسیت کو نمایاں حیثیت حاصل ہے۔

فرحت احساس

کالی شلوار: وجود کی مجلس عزا کے لیے قبائے سیاہ

'کالی شلوار' منٹو کے جسم فروش عورتوں سے متعلق افسانوں میں، اپنی کم سے کم تین تخصیصی معنویتوں کی بنا پر یکتا نظر آتا ہے۔ یہ تین معنویتیں ہیں: جسم فروشی کو کسی بھی قدری فیصلہ سازی سے غیر ملوث رکھتے ہوئے دیگر تمام معاشی سرگرمیوں میں شامل ذریعہ معاش یعنی محض ایک کام کے طور پر پیش کرنا، ایک انسان کا اپنے مسترد، جلاوطن اور بے معنی ہونے کی وجودی دہشت کے تجربے سے دوچار ہونا اور خدا کی ہمہ موجود اور ہر لحہ دست یاب ربوبیت کے عقیدے اور مذہبی، ثقافتی رسوم کے تصور کا ایک زندگی بخش اور امید آفریں، فوری اور سرگرم شخصی تجربے میں تبدیل ہونا۔

افسانے کا افتتاحی جملہ ہے:

''دہلی آنے سے پہلے وہ انبالہ چھاؤنی میں تھی جہاں کئی گورے اس کے گاہک تھے''۔

اس کے بعد کے جملے میں کہا گیا ہے:

''جب وہ دہلی میں آئی اور اس کا کاروبار نہ چلا تو......''۔

اگلے پیراگراف کا پہلا جملہ:

''انبالا چھاؤنی میں اس کا دھندا بہت اچھی طرح چلتا تھا۔''

دہلی آنے کے بعد جب سلطانہ تقریباً بے روزگار جیسی ہوگئی تو اسے تشویش ہوئی مگر اس نے اپنے آپ کو بہلاوا دینے کے لیے سوچا 'دکان کھولتے ہی گاہک تھوڑے ہی آتے ہیں۔ چنانچہ جب ایک مہینے تک سلطانہ بیکار رہی تو اس نے یہی سوچ کر اپنے دل کو تسلی دی۔' اس سلسلے میں خدا بخش کے ساتھ سلطانہ کی بات چیت کے حوالے سے تشویش کا یہ پہلو دیکھیے:

''کیا بات ہے خدا بخش، پورے دو مہینے ہو گئے ہیں ہمیں یہاں آئے ہوئے، کسی نے ادھر کا رخ بھی نہیں کیا...... مانتی ہوں، آج کا بازار بہت مندا پڑا ہے، پر اتنا

بھی نہیں کہ مہینے بھر میں کوئی شکل دیکھنے ہی میں نہ آئے۔''

خدا بخش جواب میں کہتا ہے:

''......ایک بات سمجھ میں آتی ہے، وہ یہ کہ جنگ کی وجہ سے لوگ باگ دوسرے دھندوں میں پڑ کر ادھر کا راستہ بھول گئے ہیں......''

اس سے ذرا آگے کا یہ بیان دیکھئے:

''خدا بخش نے لپک کر دروازہ کھولا۔ ایک آدمی اندر داخل ہوا۔ وہ پہلا گاہک تھا۔''

اس کے بعد کا پیراگراف بھی یوں شروع ہوتا ہے:

''بیس روپے ماہوار تو فلیٹ کے کرایے میں چلے جاتے تھے، پانی کا ٹیکس اور بجلی کا بل جدا۔ اس کے علاوہ گھر کے دوسرے خرچ، کھانا، پینا، کپڑے لتے، دوا دارو-- اور آمدنی کچھ بھی نہیں تھی۔''

ضرورتیں پوری کرنے کے لیے سلطانہ نے اپنا اثاثہ یعنی زیورات بیچنے شروع کیے اور اپنی آخری کنگنی بھی فروخت کے لیے خدا بخش کو دی تو اس نے کہا:

''نہیں جانِ من! انبالے نہیں جائیں گے۔ یہیں دہلی میں رہ کر کمائیں گے۔ یہ تمہاری چوڑیاں سب کی سب یہیں واپس آئیں گی۔ اللہ پر بھروسا رکھو۔ وہ بڑا کارساز ہے۔ یہاں بھی کوئی نہ کوئی اسباب بنا ہی دے گا۔''

ہم افسانے کی تقریباً تہائی مسافت طے کر چکے ہیں مگر ابھی تک بیانیے میں ایک بھی ایسی وضاحت موجود نہیں جس سے یقینی طور پر معلوم ہو کہ سلطانہ دراصل کرتی کیا ہے۔ ابھی تک اس کے کام سے متعلق جو اسم استعمال کیے گئے ہیں اور جو حالتیں بیان کی گئی ہیں ان سے صرف اتنا پتہ چلتا ہے کہ شاید وہ کوئی دکان وغیرہ کرتی ہے جس کے گاہک پہلے بہت تھے اور اب دھیرے دھیرے بہت کم ہوتے جا رہے ہیں۔ گاہک، دکان، کاروبار، یہ تمام signifiers اس طرح ترتیب دیے گئے ہیں جن سے یہ التباس پیدا ہوتا ہے کہ سلطانہ کوئی بالکل ویسا ہی کام کر رہی ہے جو کوئی بھی کر سکتا ہے۔ دوسرے پیراگراف کے پہلے جملے میں لفظ دھندا آتا ہے جو جسم فروشی سے متعلق ایک عمومی اصطلاح ہے لیکن دھندا عام کاروبار کے signifiers میں بھی شامل ہے اور آگے چل کر خدا بخش کہتا بھی ہے کہ 'جنگ کی وجہ سے لوگ باگ دوسرے دھندوں میں پڑ کر ادھر کا راستہ بھول گئے ہیں......، سلطانہ کا پہلا خریدار فلیٹ میں داخل ہوا تو اس کے لیے منٹو کہتا ہے، یہ پہلا گاہک تھا جس سے تین روپے میں سودا طے ہوا۔ اس کے بعد

پانچ اور آئے یعنی تین مہینے میں چھ جن سے سلطانہ نے صرف ساڑھے اٹھارہ روپے وصول کیے۔ یہاں بھی یہ بات معرض التوا میں ہے کہ سودے کی نوعیت کیا ہے اور سلطانہ نے تین مہینے میں ساڑھے اٹھارہ روپے کس بات کے وصول کیے۔ سلطانہ کے کام کی نوعیت کو غیر واضح یا غیر متعین سمجھنے یا کہنے کو آپ میرا بھول پن یا سادہ لوحی کہہ سکتے ہیں مگر کیا بیانیے کا قرینہ اور Signifiers کی ترتیب یہ بتانے کے باوجود کہ سلطانہ کے پاس کوئی ایسی چیز ہے جس کے گاہک ہیں اور جس کا سودا طے کیا جا سکتا ہے اور جسے فروخت کر کے پیسے وصول کیے جا سکتے ہیں۔ یہ بتانے سے گریز نہیں کرتی کہ یہ چیز اصلاً ہے کیا؟ معنی کے التوا یا التباس کا یہ حال خدا بخش کی اس بات سے اور تقویت پاتا ہے کہ ''نہیں جانِ من! ہم انبالے نہیں جائیں گے۔ یہیں دہلی میں رہ کر کمائیں گے...... اللہ پر بھروسا رکھو۔ وہ بڑا کارساز ہے۔'' کیا یہ جملے کسی ایسے بیاہتا جوڑے کے نہیں ہو سکتے جو سخت مالی دشواریوں میں مبتلا ہو۔

لیکن بات اس وقت کھلنی شروع ہوتی ہے جب سلطانہ شنکر کو اشارہ کر کے بلاتی ہے لیکن ان دونوں کی بات چیت کو تشکیل دینے والے signifiers بھی ایک التباس کی صورت حال ہی پیدا کرتے ہیں۔ سلطانہ کے پوچھنے پر کہ آپ کیا کام کرتے ہیں:

شنکر نے جواب دیا۔ ''یہی جو تم لوگ کرتے ہو۔''

''کیا؟''

''تم کیا کرتی ہو''

''میں...... میں...... میں کچھ بھی نہیں کرتی''

''میں بھی کچھ نہیں کرتا''

سلطانہ نے بھنا کر کہا ''یہ تو کوئی بات نہ ہوئی...... آپ کچھ نہ کچھ تو ضرور کرتے ہوں گے؟''

شنکر نے بڑے اطمینان سے جواب دیا ''تم بھی کچھ نہ کچھ ضرور کرتی ہوگی؟''

''میں جھک مارتی ہوں''

''میں بھی جھک مارتا ہوں''

''تو آؤ، دونوں جھک ماریں''

پھر بھی بذلہ سنجی پر مبنی اس بات چیت کے پردے میں سے یہ حقیقت اب صاف جھلکنے لگی ہے کہ یہ مکالمہ ایک جسم فروش عورت اور اس کے ممکنہ خریدار کے درمیان ہے۔ اور یہ پردہ دری منٹو کے بیانیے نے شعوری طور پر انجام دی ہے تاکہ اس عورت کے کام کو اخلاقی فیصلوں کی صلیب پر

لٹکانے کے بجائے جسمانی وجود کی بقاء و برقراری کی ایک معروضی سرگرمی کے طور پر ایک انسانی عرصۂ قیام دیا جا سکے۔

'کالی شلوار' کی دوسری تخصیصی معنویت اس کے مرکزی کردار کے ایک ایسے شدید وجودی تجربے سے گزرنے میں ہے جو اسی وقت پیش آتا ہے جب انسان معروف وجودی فلسفی کارل یاسپرس (Carl Yaspers) کے بقول 'وجود کی انتہاؤں' سے دوچار ہوتا ہے۔ منٹو کے پورے افسانوی ادب میں یہ واحد افسانہ ہے جس کا مرکزی کردار وجودی بحران کی گرفت میں آتا ہے اور تقریباً انہی اسباب کے تحت جنہیں تقریباً تمام وجودی فلسفیوں نے وجودی تجربے کی بنیاد قرار دیا ہے۔ افسانہ ۱۹۴۲ء میں شائع ہوا تھا جب مغرب میں وجودیت کا فلسفہ اپنے اثرات نقطہ عروج پر تھا۔ اسی زمانے کے آس پاس البیئر کامو کا پہلا ناول Stranger شائع ہوا تھا جس نے مغربی افسانوی ادب کو پہلی بار پوری قوت کے ساتھ ایک ایسے کردار سے متعارف کرایا تھا جو معاشرے میں رہتے ہوئے بھی اس کا جلاوطن ہے، ایک ایسا بے سیاں انسانی وجود جسے موت کے تجربے سے اپنے ہونے کا سراغ ملا تھا۔ ایسے خارجی شواہد موجود نہیں جو بتاتے ہوں کہ منٹو البیر کامو اور اس کے ناول سے واقف رہا ہے۔ گمان غالب یہی ہے کہ وجودی فکر اور وجودی ادب جو اس وقت سارے مغربی فکر و احساس کا غالب ترین ترجمان تھا، منٹو کی نظر سے نہیں گزرا ہوگا۔ اور اسی بنیاد پر یہ کہا جا سکتا ہے کہ 'کالی شلوار' اردو افسانے میں وجودی تجربے کا اولین دیسی بیانیہ ہے۔ ایسا بیانیہ جس کی جڑیں خود منٹو کے اپنے وجدان کی زمین میں پیوست ہیں اور اسی لیے مغربی وجودیت کی زیراکس کاپی نہیں ہے۔ حیرت کی بات یہ ہے کہ اس تجربے تک رسائی منٹو جیسے افسانہ نگار کو حاصل ہوئی جسے جدیدیت کی اس شکل سے کوئی ربط نہیں تھا جس کی تفہیم میں وجودی فکر کو ایک اہم حوالے کی حیثیت حاصل رہی ہے۔ یوں بھی اردو جدیدیت پر گہری نظر ثانی سے معلوم ہوتا ہے کہ اس عنوان کے تحت لکھی جانے والی تنقید میں تو وجودیت کا ذکر تقریباً مذہبی اور اوراد و وظائف کی طرح کیا جاتا رہا مگر اس کے ادب میں اس کی شناخت خال خال ہی کی جا سکتی ہے، اور وہ بھی صرف شاعری میں۔ اردو جدیدیت کے افسانے کو وجودی تجربے کی ہوا تک نہیں لگی تھی۔

وجودی فکر اور وجودی تجربہ ان دنوں ساری دنیا میں ادبی تنقید کے ڈسکورس سے خارج کیا جا چکا ہے کہ اس کی جگہ اب بعض ایسے ادراکات سرگرم ہیں جنہوں نے وجود کو بے دخل کر دینے کا بہت بڑا چیلنج پیش کیا ہے۔ اب ظاہر ہے کہ انسانی وجود یا انسانی فاعل ہی نہیں تو اس کا تجربہ کہاں رہے گا۔ اس طرح مابعد الطبیعیات کی ساری بحث خارج ٹھہری۔ لیکن شکر ہے کہ مظہریت کی ایک کھڑکی ابھی کھلی ہوئی ہے

جہاں سے وجود کے اسرار کی طرف ایک راہ نکلتی ہے۔دوسری بات یہ کہ ہم نے اب تک وجود کی بحث میں اپنے تصوف کی فکر و تجربے سے کوئی کام نہیں لیا ہے۔میری اپنی فکر یہ ہے کہ تصوف کے فکر و عمل میں انسانی عنصر کے دخل کو نمایاں کر کے ایک نئی مابعد الطبیعیات تشکیل دی جا سکتی ہے۔

انیسویں صدی کے اواخر سے بیسویں صدی کے نصف اول تک مغرب میں ظاہر ہونے والی وجودی فکر سے پہلے تک فلسفے کی تمام تر روایت، مغرب میں بھی اور مشرق میں بھی، انسان کے جوہری وجود کو ہی تسلیم کرتی رہی ہے۔ انسان کا گوشت پوست کا فانی وجود تمام فلسفیانہ مباحث سے خارج رہا ہے۔ وجودی فکر نے پہلی بار زندہ اور گرم، وقت کی حدود میں موجود، فانی جسم والے انسان کو فلسفیانہ فکر کا موضوع بنایا۔ اسی فکر کی رو سے انسان وجود کے تجربے سے دو چار ان لمحوں میں ہوتا ہے، جب اس کی فنا پذیری اچانک کائنات کی بے پناہ بے کرانی کے روبرو آ جاتی ہے۔ یہ وہ لمحے ہوتے ہیں جب موت جو جسمانی وجود کا دوسرا سرا یا اسی کا آئندہ ہے ایک بجلی کی طرح کوند کر انسانی وجود کی فنا پذیری کو منکشف کرتی ہے۔ انھیں لمحوں میں انسانی وجود اپنے آپ کو ایک لامحدود بے گھری کی گھٹا ٹوپ میں جلا وطنی کی حالت میں پاتا ہے جہاں سے سارے راستے صرف اندر کی طرف آتے ہیں۔ کامو کے ناول Stranger کا مرکزی کردار اپنی فنا پذیری کا انکشاف ''آئندہ کی طرف سے آنے والی کالی ہواؤں' کی شکل میں ہوتا ہے، یہی کالی ہوائیں ایک دن اچانک سلطانہ کو بھی آتی ہوئی محسوس ہوئیں۔

ہم اوپر پڑھ چکے ہیں کہ کاروبار ٹھپ پڑ جانے کے سبب جب سلطانہ کا سارا قابل فروخت اندوختہ ختم ہو گیا تو اس کی پریشانی بہت بڑھ گئی۔ پریشانی کی وجہ اس کا وہ جسم تھا جو اس کا ذریعہ معاش ہونے کے علاوہ، قضا و قدر کے کائناتی عمل کا آلہ کار بھی تھا جس کے منطقی انجام کا احساس دھیرے دھیرے اس کے شعور کے افق سیاہ بادلوں کی طرف جمع ہو رہا تھا۔ چنانچہ آہستہ آہستہ اس نے ان سہیلیوں سے ملنا جلنا بالکل ترک کر دیا۔ سارے دن وہ اپنے سنسان مکان میں بیٹھی رہتی......اور کبھی باہر بالکنی میں آ کر جنگلے کے ساتھ لگ کر کھڑی ہو جاتی اور سامنے ریلوے اسٹیشن میں ساکت اور متحرک انجنوں کی طرف گھنٹوں بے مطلب دیکھتی رہتی۔' یہ منٹو کے بیانیے کا وہ حصہ ہے جہاں سے یہ افسانہ افسردگی کے گھنے جنگلوں میں داخل ہوتا ہے۔ ایسی شدید الم انگیز افسردگی منٹو کے ہاں ہی صرف 'ہتک' میں پیدا ہوئی ہے مگر وہاں بھی جسمانی فنا پذیری کا حوالہ اتنا فوری اور سفاکانہ نہیں ہے۔ اس کے بعد کا پورا پیراگراف اردو افسانے میں وجود کے بے معنی، بے گھر اور بے سیاق ہونے کی دہشت کے تجربے کا ایسا تخلیقی بیانیہ پیش کرتا ہے جس کی کوئی اور مثال خود منٹو کے ہاں بھی نظر نہیں آتی۔ یہ پورو پیراگراف

جس کا بار بار حوالہ دیا جاتا رہا ہے ضروری ہے کہ یہاں بھی سامنے رکھا جائے۔

''سڑک کی دوسری طرف .... دیکھا بھالا نہ ہوگا۔''

غور طلب بات یہ ہے کہ یہاں گہرے وجودی تجربے کو بیان کرنے کے لیے کسی لسانی توڑ پھوڑ یا بقول افتخار جالب لسانی تشکیلات اور آزاد تلازمۂ خیال کی کوئی ضرورت پیش نہیں آئی۔ منظور صرف یہ ہے کہ سکونت اور سفر اور جمود اور تحرک کے binaries یا ثنوی ضدوں کے ٹکراؤ اور juxtaposition کی حد درجہ فن کارانہ سرگرمی کے ذریعے انسانی تقدیر کے لازمی انجام یعنی دائمی عدم تحرک کی ایک ایسی چادر بن دی ہے جو عنقریب ایک زندہ اور دھڑکتے ہوئے وجود پر ڈال دی جانے والی ہے۔ لوہے کی چھت کے نیچے پڑی ہوئی بڑی بڑی گانٹھیں اور ہر قسم کے مال اسباب کے ڈھیر اگر سلطانہ جیسی عورتوں کے اجساد نہیں ہیں تو اور کیا ہیں۔ اور سلطانہ کے ہاتھوں پر ریل کی پٹریوں کی طرح ابھری ہوئی رگیں گرم اور توانا خون کے بہاؤ کے دھیرے دھیرے تھم جانے کے استعارے تو نہیں۔ اور آخر میں یہ الم ناک احساس کہ روز ازل جو ہر نئی زندگی کی پیدائش کے ساتھ از سر نو واقع ہوتا ہے دیا گیا زندگی کا دھکا آہستہ آہستہ کمزور ہوتے ہوئے پوری طرح عدم تحرک کی منزل سے جا لگے گا، ایک ایسے مقام پر جو اس کا دیکھا بھالا نہ ہوگا۔'' زندگی سے آخری دم تک چمٹے رہنے والا کون ذی روح ہوگا جو اس آخری جملے پر دہل نہ اٹھے۔ ایک سادہ سا بیان کتنا بھیانک، اور دلدوز ہوسکتا ہے اس کی مثال ہمارے ہاں منٹو کے قلم کے سوا اور کوئی پیش نہیں کرسکتا۔

لیکن سلطانہ کوئی فلسفی یا صوفی نہیں ہے کہ وجود کی بے پناہی اور فنا پذیری کا یہ ادراک اس کے شعور کی تقلیب کردے۔ وہ ایک عام انسان ہے جو آخری دم تک زندگی کا دامن نہیں چھوڑتا۔ اس لیے یہ تجربہ اس کے شعور میں ایک بہت بڑی سماجی، ثقافتی چھلنی سے گزر کر حد درجہ قابل برداشت شدت کے ساتھ داخل ہوتا ہے۔ یہ سماجی، ثقافتی چھلنی اسی مابعد الطبیعیات کی ہے جو عام انسانوں کو زندگی کی تمام تر الم ناکیوں کو انگیز کرنے کی دفاعی صلاحیت دیتی ہے۔ یہاں آکر محسوس ہوتا ہے کہ منٹو نے اس افسانے میں شروع ہی سے یہ التزام کیوں رکھا ہے کہ خدا بخش اور سلطانہ دونوں خدائی کارسازی کا ذکر بار بار کریں۔ صاف ظاہر ہے کہ اس سے افسانے کے اندر وہ مابعد الطبیعیاتی ماحول پیدا کرنا مقصود ہے جو عام انسانوں کے لیے ایک لازمی پناہ گاہ تو ہے ہی، سلطانہ جیسے سماج کے مسترد، مطعون اور اخراج شدہ انسانی وجود کے لیے اور بھی زیادہ ہے کہ اس پر اس کے سوا باہر کے تمام راستے بند ہیں۔ خدا جو عموماً لاکھوں ایمان والوں کے لیے محض ایک رسم ادائیگی سے زیادہ کا مستحق نہیں ہوتا سلطانہ جیسے مقہور اور حاشیوں پر

پڑے ہوئے انسانوں کے لیے اپنی صفتِ ربوبیت میں کیسی فوری اور زندہ شخصی ضرورت بن جاتا ہے اس کا اندازہ خدا بخش سے کالی شلوار کا کپڑا لانے کے لیے سلطانہ کے شدید اصرار پر خدا بخش کے اس جواب سے کیا جا سکتا ہے کہ

''دعا کرو کہ آج رات ہی اللہ دو تین آدمی بھیج دے۔''

اللہ سے یہ دعا کس کام میں مدد کے لیے کی جا رہی ہے۔ ایک ایسے کام کے لیے جو شرعاً گناہ کبیرہ ہے اور جس کی قیمت ان دونوں کو اپنی جان سے چکانی پڑ سکتی ہے۔ لیکن یہ دونوں عاجز بندے پھر بھی اللہ کے حضور اپنے وجود کی تمام تر مسکینی کے ساتھ دعا گو ہیں، اسی زندہ یقین کے ساتھ وہی ان کا خالق اور رب ہے اور وہی انہیں اس مشکل سے نجات دلا سکتا ہے۔ اور اس یقین کا اظہار اور اثبات اللہ سے وابستہ تمام اخلاقی ضابطوں کو نظر انداز کرتے ہوئے کر رہے ہیں کہ وہ اللہ کوئی تجریدی تصور نہیں بلکہ ان کا اپنا ان کا حامی و ناصر اور دست گیر ہے اور ان کی روح کے آئینے میں اس طرح صاف نظر آ رہا ہے کہ اسے چھوا جا سکتا ہے۔ ظاہر ہے کہ ان دونوں کے لیے خدا ایک ٹھوس اور حقیقی وجودی تجربہ بن گیا ہے۔ اسی کے قریب یا شاید اسی کے اندر سے نکلتا ہوا یہ پہلو بھی ہے کہ خدا استحضار اور اس جیسیوں کی زندگی میں، جہاں سے محبت بلکہ اس کے امکان تک کو دیس نکالا دیا جا چکا ہے۔ محبت کی سرایت کا وسیلہ ہے، ایک ایسی محبت جو بے پایاں اور بے کنار ہے اور جس نے اپنی مامتا کے وفور سے ایک مادرانہ شان پیدا کر لی ہے۔

اسی مابعد الطبیعیاتی ماحول میں اب ہمیں افسانے میں ایک ماتمی دھن سنائی دینے لگتی ہے جو سلطانہ کی روح کے نہاں خانوں سے آ رہی ہے۔

''محرم کا مہینہ سر پر آ رہا تھا مگر سلطانہ کے پاس کالے کپڑے بنوانے کے لیے کچھ نہ تھا۔''

اس کی دھن کی طرف ہماری توجہ منٹو کا یہی جملہ مبذول کراتا ہے۔ ہمیں نہیں معلوم کہ سلطانہ مسلکی اعتبار سے شیعہ ہے یا نہیں مگر فقہی شدت کی موجودہ دار و گیر سے پہلے ہمارے ہاں غیر شیعہ عورتیں بھی محرم کے دنوں میں سیاہ لباس کا اہتمام اسی عقیدے سے کیا کرتی تھیں۔ اور ہماری سلطانہ یعنی منٹو کی 'مری سلطانہ' تو اس بار اس قبائے سیاہ کے لیے کچھ زیادہ ہی مضطرب ہے، شاید اس وجودی تجربے کے سبب جو اسے اپنے ہونے کی ازلی الم ناکی سے ہم کنار کر چکا ہے۔ خدا بخش سے اس کا یہ کہنا کہ:

> ''تم خدا کے لیے کچھ کرو۔ چوری کرو یا ڈاکہ ڈالو پر مجھے ایک شلوار کا کپڑا ضرور لا دو۔ میرے پاس سفید بوسکی کی قمیص ہے، اس کو میں رنگوا لوں گی۔ سفید نینون کا ایک نیا دوپٹہ بھی میرے پاس موجود ہے، وہی جو تم نے مجھے دیوالی پر لا کر دیا تھا۔ یہ

بھی قمیص کے ساتھ رنگوالیا جائے گا۔ ایک شلوار کی کسر ہے، سو وہ تم کسی نہ کسی طرح پیدا کردو...... دیکھو، تمہیں میری جان کی قسم، کسی نہ کسی طرح ضرور لا دو...... میری بھتی کھاؤ، اگر نہ لاؤ۔''

مگر سلطانہ اس کالی شلوار کے لیے جو اس کی محرومی قبائے سیاہ کو مکمل کرے گی اس قدر بے تاب کیوں ہے؟ اس قدر بے تاب کہ وہ شنکر کو بلا معاوضہ اپنا جسم سونپ کر اسے حاصل کرنے کا آلۂ کار بناتی ہے۔ کہیں ایسا تو نہیں اور شاید ایسا ہی ہے کہ اسے یقین ہے دنیا کی ہر مجلس عزا کے دروازے اس پر بند ہیں کہ ان پر اخلاقی ضابطوں نے اس کے نام کے تالے پڑے ہوئے ہیں اور ایسے میں صرف اس کے اندر کی مجلس عزا ہے، اسی ازلی الم نصیب ماتمی دھن کی جائے پیدائش، جہاں وہ بے روک ٹوک جا سکتی ہے مگر اس کے لیے ستر پوشی ضروری ہے اور اس کی تکمیل میں صرف ایک کالی شلوار کی کمی ہے کہ اس سرتا پا قبائے سیاہ کے بغیر خود اپنے اندر کی بھی مجلس عزا میں قدم نہیں رکھ سکتی۔ اور ظاہر ہے کہ اس کی جائے گناہ کی ستر پوشی اسی مقدس کالی شلوار کے سوا اور کس سے ممکن ہے؟ ورنہ منٹو چاہتا تو اس قبائے سیاہ میں کالی شلوار کے بجائے کالی قمیص یا کالے دوپٹے کی کمی بھی دکھا سکتا تھا۔

آخر میں یہ سوال بہر حال اٹھتا ہے کہ منٹو نے بندوں سے کالی شلوار کا تبادلہ کر کے ایک ایسی ڈرامائی صورت حال پیدا کرنے میں تو کامیابی ضرور حاصل کر لی جو اس کی افسانہ سازی کی جبلت کا جبر بن چکی تھی مگر کیا اس سے افسانے کی الم ناکی ہلکی نہیں پڑ گئی۔ ذرا سوچئے اگر سلطانہ کو یہ کالی شلوار میسر نہ آتی تو سلطانہ اور اس افسانے دونوں کا کیا ہو سکتا تھا۔

ارجمند آرا

منٹو اور اس کا عجائب گھر

مضمون لکھنے کے خیال سے منٹو کو مہینوں تک پڑھا اور جب لکھنے کا ارادہ کیا تو اندازہ ہوا کہ رواں دواں زبان میں بظاہر سہل سی کہانیاں لکھنے والے منٹو پر قلم سے جو بھی جملہ نکلے گا، جو بھی پیرا بنے گا وہ بہت ہیچ ہوگا۔ ایسا لگا کہ منٹو کے افسانے پوسٹ مارٹم کے لیے نہیں، صرف محسوس کرنے کے لیے ہیں۔ کسی اچھے شعر کی تشریح علم کی کھتونی تو ہوسکتی ہے لیکن شعر کے اس نامحسوس تاثر کو غارت کر دیتی ہے جس کے سحر میں گرفتار ہو قاری خود کو شاعر سے کم مسرت آشنا نہیں پاتا۔ یہی احساس منٹو کے افسانے پڑھ کر ہوتا ہے۔ اس حقیقت کے باوجود کہ منٹو نے افسانہ نگاری میں چونکانے والے ڈرامائی انجام کو تکنیک کی طرح برتا جس کے سبب ہم ابتدا ہی میں کسی مخصوص انجام کی بو سونگھ لیتے ہیں، اس بات کا اعتراف سب کریں گے کہ اس کے ہر افسانے کی زمین دوسرے افسانے کی زمین سے مختلف ہوتی ہے اور اس کے گل بوٹوں کی خوشبو بھی اسی طرح الگ الگ پہچانی جا سکتی ہے جس طرح Ode to a Nightingale کے خالق کیٹس نے (یا نظم کے راوی نے) رات کے اندھیرے میں پھیلی بھینی بھینی خوشبوؤں سے پھولوں کو الگ الگ پہچان لیا تھا۔

قاری آزاد ہے کہ وہ منٹو کو محسوس کرے اور اپنے تاثر پر بے شک لب کشا نہ ہو--- لیکن مضمون نویس مجبور ہے۔ چنانچہ میں اپنے اندر کے قاری کی آزادی کو ضبط کرتی ہوں اور مضمون نویس کو فری ہینڈ دیتی ہوں کہ وہ منٹو کے عجائب گھر میں سجی جس شے کو چاہے بے خوف وخطر چھوئے، دیکھے، الٹے پلٹے اور جو چاہے اس کے ساتھ سلوک کرے کہ اس عجائب گھر کے خالق اور محافظ اپنی ذمہ داری سے سبکدوش ہو چکا ہے اور اب وہ خدا کے عجائب گھر اور اپنے عجائب گھر کا تقابلی مطالعہ کرتے ہوئے ''منوں مٹی کے نیچے سوچ رہا ہے کہ وہ بڑا افسانہ نگار ہے یا خدا''۔

منٹو کے عجائب گھر کی کسی نادر شے کو چھونے سے پہلے کیوں نہ ہم وہاں کی فضا، بو باس اور

کیفیت کو محسوس کرلیں اور اس کے ماحول میں خود کو ایڈجسٹ کرلیں؟ جوگیشوری کالج میں پڑھے گئے اپنے مشہور زمانہ مضمون (دیباچہ 'منٹو کے افسانے' جنوری ۱۹۴۴ء) میں منٹو نے کہا تھا:

''زمانے کے جس دور سے ہم اس وقت گزر رہے ہیں، اگر آپ اس سے ناواقف ہیں تو میرے افسانے پڑھیے، اگر آپ ان افسانوں کو برداشت نہیں کر سکتے تو اس کا مطلب ہے کہ یہ زمانہ قابلِ برداشت نہیں ہے --- مجھ میں جو برائیاں ہیں وہ اس عہد کی برائیاں ہیں --- میری تحریر میں کوئی نقص نہیں۔ جس نقص کو میرے نام سے منسوب کیا جاتا ہے وہ دراصل موجودہ نظام کا نقص ہے --- میں ہنگامہ پسند نہیں۔ میں لوگوں کے خیالات و جذبات میں ہیجان پیدا کرنا نہیں چاہتا --- میں تہذیب و تمدن اور سوسائٹی کی چولی کیا اتاروں گا جو ہے ہی ننگی --- میں اسے کپڑے پہنانے کی بھی کوشش نہیں کرتا، اس لیے کہ یہ میرا کام نہیں، درزیوں کا ہے --- لوگ مجھے سیاہ قلم کہتے ہیں لیکن میں تختۂ سیاہ پر کالی چاک سے نہیں لکھتا، سفید چاک استعمال کرتا ہوں کہ تختۂ سیاہ کی سیاہی اور بھی زیادہ نمایاں ہو جائے۔ یہ میرا خاص انداز، خاص طرز ہے جسے فحش نگاری، ترقی پسندی اور خدا معلوم کیا کیا کہا جاتا ہے --- لعنت ہو سعادت حسن منٹو پر۔ کم بخت کو گالی بھی سلیقے سے نہیں دی جاتی۔''

لیکن منٹو کے لیے تختۂ سیاہ کی سیاہی کو اجاگر کرنا اور سوسائٹی کی عریانیت کو دکھانا اتنا آسان بھی نہیں تھا جس کا وہ بانگِ دہل دعویٰ کرتے ہیں۔ اسی لیے انھیں بار بار اپنا موقف ظاہر کرنا پڑا، اپنے دفاع میں مضامین لکھنا پڑھے۔ انھوں نے اپنے موضوعات کے انتخاب تک میں اس بات کا خیال رکھا کہ اسٹبلشمنٹ کو براہ راست چیلنج نہ کریں، بلکہ سوسائٹی کے بے ضرر لوگوں، بیچاروں اور ذلتوں کے ماروں کی خوبیوں اور خباثتوں کو موضوع بنائیں اور بات کچھ اس طرح کہیں کہ انسان --- بشمول اربابِ اختیار --- اس میں اپنی بنیادی فطرت اور جبلت کا اچھی طرح مشاہدہ کرلے۔ موضوع کے انتخاب میں منٹو کتنے محتاط رہے ہیں اس کا اندازہ اسی دیباچے میں آگے چل کر ہوتا ہے۔ مثلاً اس اعتراض کے جواب میں کہ جنگ نے دنیا کا نقشہ بدل دیا ہے لیکن جدید ادیب خاموش ہیں، منٹو کہتے ہیں:

''دنیا کا نقشہ واقعی بدل رہا ہے۔ لیکن اگر میں نے اس کے متعلق کچھ لکھ دیا تو میرا بھی حلیہ بدل جائے گا --- ڈرپوک آدمی ہوں، جیل سے بہت ڈر لگتا ہے۔ یہ زندگی جو بسر کر رہا ہوں، جیل سے کم تکلیف دہ نہیں۔ اگر اس جیل کے اندر ایک اور جیل

پیدا ہو جائے اور مجھے اس میں ٹھونس دیا جائے تو چنگیوں میں میرا دم نکل جائے---
زندگی سے مجھے پیار ہے، حرکت کا دلدادہ ہوں۔ چلتے پھرتے سینے پر گولی کھا سکتا
ہوں، لیکن جیل میں کھٹمل کی موت نہیں مرنا چاہتا۔ یہاں اس پلیٹ فارم پر یہ مضمون
سناتے سناتے آپ سب سے مار کھالوں گا اور اف تک نہیں کروں گا لیکن ہندو مسلم
فساد میں اگر کوئی میرا سر پھوڑ دے تو میرے خون کی ہر بوند روتی رہے گی۔ میں
آرٹسٹ ہوں، اوچھے زخم اور بھدے گھاؤ مجھے پسند نہیں۔''

اس طرح منٹو نے نہ صرف بار بار اپنا دفاع کیا بلکہ وہ اس بات کے شاکی بھی رہے کہ مخالفین کو اعتراض کرنے کا سلیقہ تک نہیں ہے۔ فحش نگار اور ترقی پسند اور مزدور پرست جیسے ٹائٹل ان کے نزدیک خود الزام عائد کرنے والوں کے مرض کا پتا دیتے ہیں کیوں کہ ہر انسان بنیادی طور پر ترقی پسند ہی ہوتا ہے۔ وہ چاہتے ہیں ان کا حریف بھی بے بنیاد الزام تراشی کے بجائے اسی سلیقے اور نکتہ رسی کے ساتھ وار کرے جس طرح وہ خود سوسائٹی پر وار کرتے ہیں۔ منٹو بہت بولڈ تھے، اور منافق معاشرے کی نام نہاد تہذیب، اخلاقی نظام اور اعلیٰ مذاق اور حسیت پر بھرپور وار کرنے میں ان کا کوئی ثانی نہیں، پھر بھی دبی زبان سے کہا جا سکتا ہے کہ سیاسی نظام کے اندرونی پریشر اور سنسر سے وہ اتنے آزاد بھی نہیں تھے جتنا ظاہر کرتے تھے، اسی لیے انھیں کہنا پڑا کہ جنگ کے موضوع پر، اور سرکار کے ظلم و جبر پر نہیں لکھیں گے۔ ان کا پہلا افسانہ 'تماشا' ہے جو انگریز سرکار کے تشدد اور خصوصاً جلیانوالہ باغ کے سانحے سے متاثر ہو کر لکھا گیا۔ اس افسانے میں منٹو اس قدر محتاط ہیں کہ جلیانوالہ باغ سانحے کا کوئی اشارہ افسانے میں نہیں ملتا بلکہ نقادوں کی تحریروں سے اس کا علم ہوتا ہے۔ افسانے میں سرکار اور عوام کی جگہ بادشاہ اور رعایا کو بٹھا کر منٹو نے خود کو تعزیر سے تو بچا لیا لیکن افسانے کو ناقص کر دیا کہ برصغیر کے بادشاہوں کے دور میں آسمان پر طیارے نہیں اڑتے تھے اور بم نہیں برسائے جاتے تھے۔ دراصل مسلح پولیس کا گشت، سکول، دفتر، کھلونا بندوقیں سب مل کر کہانی کو ایک جدید عہد کی فضا فراہم کرتے ہیں جس میں بادشاہ اور رعایا کا ذکر انمل ہو جاتا ہے۔ اس افسانے کے بعد منٹو نے شاہد ہی کوئی افسانہ لکھا ہو جس میں اربابِ اقتدار کو براہ راست نشانہ بنایا ہو۔

یہ تو خیر حکمرانوں کے جبر کا معاملہ تھا۔ لیکن معاشرے کا اندرونی پریشر بھی منٹو نے کسی نہ کسی حد تک محسوس کیا۔ اسی لیے اپنے افسانوں اور دوسری تحریروں کے ذریعے بار بار یہ احساس بھی کراتے رہے کہ وہ جس گناہ آلود اور اخلاق باختہ دنیا کی تصویر دکھا رہے ہیں، خود اس کا حصہ نہیں ہیں۔ اس طرح کا

دباؤ محسوس کرنا کوئی خاص بات نہیں۔ ہر سماج کا ایک اخلاقی اور تہذیبی نظام ہوتا ہے جو سنسر کا کام کرتا ہے۔ آمرانہ حکومتوں میں یہ دباؤ تعزیر کے خدشے ساتھ لاتا ہے۔ یہ کس طرح کام کرتا ہے اس کی جانب ایک آرٹسٹ اور نقاد قدوس مرزا نے اپنے مضمون Art of Sacrilage میں توجہ دلائی ہے۔ وہ ارجنٹائنا کے ایک افسانہ نگار لوئی ویلنز وئلا (Luis Valenzuela) کی ایک کہانی سناتے ہیں جس کا ہیرو اپنی گرل فرینڈ کو چٹھی بھیجتا ہے لیکن خط پوسٹ کرنے کے بعد اس کو شک گزرتا ہے کہ خط میں بعض سطریں ایسی ہیں جو سنسر اتھارٹی کے لیے قابلِ اعتراض ہوسکتی ہیں اور اس پر اسے سزا بھی ہوسکتی ہے۔ اس بات کا احساس کرکے ہیرو ڈاک کے محکمے میں ملازمت کے لیے درخواست دیتا ہے اور نوکری اسے فوراً مل جاتی ہے۔ سب سے پہلے وہ اپنے خط کا سراغ لگاتا ہے، خط کھول کر پڑھتا ہے اور اس پر یہ نوٹ لکھتا ہے کہ خط کا مواد سخت آزار کن اور جارحانہ ہے، چنانچہ اس کے راقم کو گرفتار کرکے جیل بھیج دیا جائے۔ کہانی کا مقصد یہ نشان زد کرنا ہے کہ آمرانہ نظام حکومت میں سنسر صرف خارجی طور پر ہی نافذ نہیں ہوتا بلکہ معاشرے کا ایک داخلی اور نفسیاتی نظام وجود میں آجاتا ہے جو اس کو نافذ العمل رکھتا ہے۔ بجا۔ لیکن کیا یہ نفسیات واقعی آمرانہ جبر کے نتیجے میں بنتی ہے؟ یقیناً ایسا نہیں ہے۔ سنسر کا یہی داخلی نظام ہے جس نے ہندستان میں عورتوں اور شودروں کو شاستروں کے مطالعے سے روکا، اشرف علی تھانوی سے 'بہشتی زیور' میں فہرست سازی کرائی اور اردو کے بیشتر ادب کو عورتوں کے لیے مضر اور ناقابلِ مطالعہ قرار دلوایا، نظیر کے کلام میں ناشر سے جا بجا متن کی جگہ نقطے لگوائے، فیض کے کلام سے مصرعے اور نظمیں غائب کرائیں اور منٹو کے افسانوں کی اصلاح کرائی۔ اسی داخلی سنسر نے آزادی کی نظمیں ضبط کرائیں، 'انگارے' پر پابندی لگوائی، منٹو اور عصمت پر مقدمے چلوائے، منٹو کے قبر کے کتبے تک کی عبارت بدلوادی۔ یہاں تک کہ جمہوری ہندوستان میں سلمان رشدی کی کتاب کو بین کرایا اور ایم ایف حسین کو جلا وطنی پر مجبور کیا۔

منٹو سمجھ دار تھے انھوں نے جیل لے جانے والی آزادی کو خود ہی خیر باد کہا اور صرف معاشرتی جبر کو سہار جانے کا رسک لیا۔ انھوں نے اپنے لیے وہ موضوعات طے کر لیے جو تعلیم یافتہ، سفید پوش مہذب معاشرے کے ذوق پر گراں گزرتے تھے کیونکہ وہ اسی سوسائٹی کے ناسوروں پر نشتر زن تھے۔ ان موضوعات کی وضاحت وہ بڑے ڈرامائی اور فن کارانہ انداز میں اپنے دیباچوں اور مضامین میں کرتے رہے۔ کرداروں کے انتخاب میں اپنی ترجیحات کو واضح کرتے ہوئے منٹو نے خود لکھا ہے؟

"چکی پینے والی عورت جو دن بھر کام کرتی ہے اور رات کو اطمینان سے سو جاتی ہے،

میرے افسانوں کی ہیروئن نہیں ہوسکتی۔ میری ہیروئن چکلے کی ایک ٹکیائی رنڈی ہو سکتی ہے جو رات کو جاگتی ہے اور دن کو سوتے میں کبھی کبھی یہ ڈراؤنا خواب دیکھ کر اٹھ بیٹھتی ہے کہ بڑھاپا اس کے دروازے پر دستک دینے آیا ہے.....اس کے بھاری بھاری پپوٹے جن پر برسوں کی اچٹتی ہوئی نیندیں منجمد ہوگئی ہیں، میرے افسانوں کا موضوع بن سکتے ہیں، اس کی غلاظت، اس کی بیماریاں، اس کا چڑ چڑا پن، اس کی گالیاں یہ سب مجھے بھاتی ہیں۔ میں ان کے متعلق لکھتا ہوں، اور گھریلو عورتوں کی شستہ کامیوں، ان کی صحت اور ان کی نفاست پسندی کو نظر انداز کر جاتا ہوں۔"

اس طرح منٹو بابو گوپی ناتھ، سوگندھی (ہتک)، خوشیا، نیتی (لائسنس)، سلطانہ وشنکر (کالی شلوار)، بسم اللہ، نیلم وراج کشور (میرا نام رادھا ہے)، سہائے، ممد بھائی، جانکی اور موذیل جیسے جانے کتنے نوادرات گڑھتے ہیں جن میں سے اکثر کی کوئی نہ کوئی کل ٹیڑھی ہے یا کچھ زیادہ ہی سیدھی---اور ان کے کردار کے کسی پہلو کی ایک چھوٹی سی جھلک ان کے پورے طرز عمل اور طرز زندگی پر بھاری پڑ جاتی ہے۔منٹو کے افسانے جنسی نفسیات، طوائفوں، دلالوں اور غنڈوں پر ہوں یا فسادات اور بٹوارے پر۔یہ افسانے فرسودہ اخلاقیات کے تابع نہیں بلکہ انسانی فطرت کے تنوع، اس کی نفسیات کی حیرت زا گتھیوں، ہر اچھے کردار میں پوشیدہ نقص اور ہر ناقص کردار میں پنہاں کسی اچھائی کو سامنے لاتے ہیں۔ یہ ایسے سوال کھڑے کرتے ہیں جو کسی مذہبی اور کسی سیاسی نظام سے حل نہیں ہوسکتے۔منٹو کے خیال میں کسی مذہب کے پاس کوئی ایسی کسوٹی نہیں جس پر انسان کو اس کے مذہب اور رنگ ونسل کی تفریق کے بغیر پرکھا جاسکے، کوئی ایسی ترازو نہیں جس کے پلڑوں میں ہندو، مسلمان، عیسائی اور یہودی، کالے اور گورے سب تل سکیں۔ اپنے عجائب گھر کے ان نادر نمونوں کی وساطت سے منٹو کو جو اخلاقی بلندی، انسانی معصومیت اور ضمیر کی بالیدگی مطلوب ہے وہ فطرتِ انسانی کے پیچیدگی، تنوع اور زندگی کے گہرے مطالعے ومشاہدے سے اسی شخص کو حاصل ہوسکتی ہے جو دنیا کی رنگارنگی کو، سخت اخلاقی اور مذہبی اصولوں پر پرکھے بغیر، کشادہ دلی کے ساتھ تسلیم کرتا ہے۔منٹو کے نظریۂ فن کو سمجھنے کے لیے اگر ہم وارث علوی کے لفظ مستعار لیں تو کہہ سکتے ہیں کہ:

"منٹو ایک روشن خیال، آزاد منش اور کشادہ ذہن فن کار تھا جس نے رجعت پسندی، اخلاقی تنگ نظری، مذہبی کٹر پن، فرقہ پرستی اور معاشی استحصال کے خلاف جنگ کی۔لیکن منٹو انسان کو صرف سیاسی اور اقتصادی اکائی کے طور پر نہیں دیکھتا۔ وہ

انسان کو اس کی کلیت میں، فطرت اور کائنات کے تناظر میں دیکھتا ہے اور اس کی
جبلی اور نفسیاتی گہرائیاں کھنگالتا ہے۔''

(منٹو ایک مطالعہ، مکتبہ جدید، نئی دہلی، ۲۰۰۲ء، ص ۱۸)

اپنے اس میوزیم میں، جس کی فضا بندی منٹو نے انسانی فطرت اور جبلت کو اس کی تمام تر 'سادگی و پرکاری' کے ساتھ مصور کر کے اور اسے سوسائٹی کا آئینہ خانہ بنا کر کی ہے، انھوں نے یوں تو بہت سے نادر کردار سجائے ہیں لیکن ان کے صرف منتخبہ افسانوں اور کرداروں پر بات کرنے کا چلن عام ہو گیا ہے۔ ان کے عام سے افسانوں پر بات کرنے کی زحمت اکثر پروفیشنل نقاد نہیں اٹھاتے کیونکہ ان میں سچویشن، کوئی واقعہ کچھ اس طرح، بلا کوشش بیان ہوا ہے کہ وہ کوئی پیغام دیتا محسوس نہیں ہوتا، یا اس میں منٹو پن نہیں ہے۔ یہاں میں صرف ایسے چند افسانوں کا ذکر کروں گی جو مشہور نہیں ہیں لیکن کسی ظریفانہ یا ستم ظریفانہ صورتِ حال کی وجہ سے زیرِ لب مسکرانے پر مجبور کر دیتے ہیں۔ منٹو کا ایک افسانہ ہے: 'پریشانی کا سبب'۔ اس کی کہانی اپنی کامک سچویشن کی وجہ سے دل چسپ ہے۔ مرکزی کردار نعیم، جو ایک فلم کمپنی میں مکالمہ نویس ہے، نہایت شریف قسم کا انسان ہے۔ عاشق نام کے اپنے ایک دوست کے ساتھ سیر کو جاتا ہے جو راستے میں اپنے ایک مارواڑی دوست سے لفٹ لیتا ہے۔ عاشق راستے میں اپنی شاگرد زہرہ سے ملنے کے لیے رکتا ہے جو دراصل کوئی طوائف ہے۔ زہرہ کا عاشق کو گالیاں دینا، مار پیٹ، دھما چوکڑی میں نعیم کو کچھ سمجھ میں نہیں آتا۔ دوسرے دن جب ان کی گرفتاری ہوتی ہے تو پتا چلتا ہے کہ زہرہ نے عاشق اور اس کے دوستوں پر چوری اور ڈاکے کا مقدمہ دائر کر دیا ہے۔ مقدمہ اپنی جگہ لیکن فلم کمپنی میں سب کو یقین ہو جاتا ہے کہ منشی جی، یعنی نعیم، چھپے رستم ہیں۔ اپنی مصیبتوں کی یہ روداد نعیم بڑی بے چارگی کے ساتھ کہانی کے راوی کو سناتا ہے۔ ستم ظریفی یہ ہے کمپنی کے سیٹھ کی نظر میں نعیم زیادہ اہم بن جاتا ہے، وہ چاہتا ہے نعیم زہرہ کو اس کی کمپنی میں لے آئے۔ وہ مقدمے کے لیے وکیل کراتا ہے، پیسے دیتا ہے اور وکیل سے کہتا ہے کہ ''دیکھیے اس مقدمے میں جان لڑا دیجئے گا۔ بات بالکل معمولی ہے، اس لیے کہ منشی صاحب سے زہرہ کے تعلقات بہت پرانے ہیں۔''

دوسری کہانی 'گرم سوٹ' ایک کامل اور ٹریجک سچویشن کو محیط ہے۔ پچپن برس کا گنڈا سنگھ امرتسر سے دلی آتا تو گرمی کی آمد آمد تھی۔ وہ گرم پتلون، کوٹ، واسکٹ اور ایک سوتی قمیص پہن آیا تھا۔ نہ رہنے کو ٹھکانا نہ آمدنی، کپڑے بھی کہیں نہ رکھ سکتا تھا۔ نہایت غلیظ رہتا تھا اور چھ چھ مہینے تک نہاتا نہ تھا۔ جنگ کے بارے میں دل چسپ باتیں کرتا تھا جس کے سبب دہلی میں بھی اس کے آٹھ دوست بن گئے اور اس

طرح کھانے کا مسئلہ حل ہو گیا تھا۔ لیکن مئی جون کی گرمی میں گرم سوٹ اگر اتارے بھی تو کہاں رکھے اور کہاں پہنے؟ چنانچہ اسی کو پہنے ہی رہتا تھا۔ اس صورتِ حال کے سبب پیدا ہوئے والی اس کی پریشانیوں کو منٹو نے بڑے دل چسپ پیرایے میں بیان کیا ہے۔ گنڈا سنگھ نے دہلی کے مضافاتی علاقے تمار پور میں رہنے والے اپنے دوست عبدالمجید کے گھر روز جانا اور وہیں سونا شروع کر دیا، کیونکہ وہاں وہ کوٹ اور شرٹ اتار کر سو سکتا تھا۔ کچھ دن کے بعد عبدالمجید کی بیوی عاجز آ گئی اور اس نے اپنے شوہر سے صاف کہہ دیا کہ وہ آئے، بیٹھے، کھانا کھائے، تولیے، پردے اور غلاف گندے کرے لیکن یہاں سوئے ہرگز نہیں، گنڈا سنگھ کو مجبوری بتا دی گئی جس نے خندہ پیشانی سے اسے سمجھا۔ لیکن میاں بیوی پریشان تھے۔ پیسے ہوتے تو اس کے لیے گرمی کے کپڑے بنوا دیتے۔ چنانچہ دونوں نے مل کر یہ طے کیا کہ گنڈا سنگھ کو کسی ٹھنڈے مقام پر بھیج دیا جائے جہاں گرم کپڑے اتارنے کی ضرورت ہی نہیں ہوگی۔ عبدالمجید کی بیوی نے کہا میرا بھائی کل دہلی آ رہا ہے، اس سے کہہ دیں گے، وہ بغیر ٹکٹ کے گنڈا سنگھ کو شملہ پہنچوا دے گا۔ اس تجویز سے گنڈا سنگھ بھی بہت خوش ہوا اور اس طرح اس کی مصیبت کا یہ عجیب و غریب حل نکل آیا اور گنڈا سنگھ شملہ چلا گیا۔

اس افسانے کو بھی گنڈا سنگھ کی عادات و اطوار، اس کے حلیے، اس کی باتوں اور چھوٹے چھوٹے واقعات اور جزئیات سے منٹو نے مزاحی پہلو پیدا کیے ہیں۔ مثلاً عبدالمجید کے گھر کھانا کھانے کے بعد گنڈا سنگھ سالن کے ہاتھ پردوں سے پونچھ لیتا تھا۔ پردوں کو بچانے کے لیے عبدالمجید نے تولیہ بڑھایا تو کچھ ایسی صورتِ حال پیش آئی:

''لو گنڈا سنگھ، اس سے ہاتھ صاف کر لو۔ کچھ دیر اگر ٹھہر سکو تو پانی اور صابن آ رہا ہے۔

گنڈا سنگھ نے کچھ اس انداز سے تولیہ عبدالمجید کے ہاتھ سے لیا کہ جیسے اس کی ضرورت ہی نہیں تھی اور ایک منٹ میں اپنا منہ ہاتھ صاف کر کے اسے ایک طرف پھینک دیا۔ ''پانی وانی کی کوئی ضرورت نہیں۔ ہاتھ صاف ہی تھے۔''

عبدالمجید نے جب زہر کے گھونٹ پی کر اپنے تولیے کی طرف دیکھا تو اسے ایسا معلوم ہوا کہ منہ ہاتھ صاف کرنے کے بجائے کسی نے اس کے ساتھ سائیکل کی چین صاف کی ہے۔''

ظریفانہ سچویشن پر منٹو کے بے ضرر قسم کے افسانے پڑھنے ہوں تو 'ایکٹریس کی آنکھ'، 'غسل خانہ'،

'ماتمی جلسہ'، 'چوہے دان'، 'میرا ہم سفر'، 'ٹیڑھی لکیر' اور شوشو جیسے افسانوں کا مطالعہ ہمیں یہ احساس کراتا ہے کہ معمولی سے معمولی واقعے پر منٹو کس قدر فن کاری اور سہجتا کے ساتھ افسانہ لکھ دیتے ہیں، ماحول اور منظر ان کے کردار کے ساتھ اس طرح وحدت اختیار کر لیتے ہیں بعض دفعہ یہ سمجھنا مشکل ہو جاتا ہے کہ کردار کے لیے افسانہ لکھا گیا، کسی واقعے کے لیے، اس کی جزئیات کے لیے یا پھر منظر نگاری کے لیے۔ لیکن منٹو کی افسانہ نگاری کا موضوع بڑا تفصیل طلب ہے، یہاں اس کی گنجائش نہیں۔ میں چند دوسری باتیں کہہ کر اپنی گفتگو ختم کروں گی۔

منٹو کسی نظریے کے ساتھ وابستہ نہیں ہوئے۔ انھوں نے ابتدائی افسانے مارکسی نظریات اور ترقی پسندی کے زیرِ اثر لکھے، بعد میں کسی گائیڈ لائن کی پرواہ نہیں کی۔ لیکن یہ بھی سچ ہے ہ ان کے افسانے لوگوں کے سوئے ہوئے ضمیر پر، سوسائٹی کی بے حسی پر تازیانے کا کام کرتے ہیں، اور اسی مقصد کو پورا کرتے ہیں جس کا عہد ترقی پسند تحریک کے حامیوں نے اپنے مینی فیسٹو میں کیا تھا۔ منٹو نے ملاؤں اور مارکسسٹوں کو یکساں طور پر ناراض کیا۔ ان کے خلاف دونوں جانب کے لوگوں نے سخت مضامین لکھے۔ انھیں ہر طرح سے لتاڑا گیا، مقدمے کے خوف سے رسالوں نے ان کی کہانیاں چھاپنا بند کر دیں اور انھیں مشکلات کا سامنا کرنا پڑا۔ خصوصاً لاہور میں ان کی زندگی کے آخری زمانے کو زیادہ تر احباب اور نقاد ایک ٹریجڈی سے تعبیر کرتے ہیں۔

ان کی موت کے ۵۷ برس بعد، منٹو صدی کے موقعے پر پاکستانی حکومت نے نشانِ امتیاز دینے کا اعلان کیا تو ہر طرف ایسے خوشیاں منائی گئیں جیسے یہ منٹو کے لیے واقعی اعزاز کی بات ہو۔ اس سے بڑی ستم ظریفی کیا ہوگی کہ نشانِ امتیاز پانے کا اہل سمجھے جانے والے منٹو کی کہانیاں مخربِ اخلاق اور خطرناک سمجھی جاتی ہیں۔ سنسر کی جاتی ہیں اور نصاب میں ان کو کاٹ چھانٹ کر پڑھایا جاتا ہے (تفصیل کے لیے ملاحظہ ہو اجمل کمال کا مضمون Posthumous Circucision of Manto)۔ اس کی بے ظر رقسم کی یا اسلام کے سانچے میں ڈھلی ہوئی تعبیریں کی جاتی ہیں (ملاحظہ ہو فتح محمد ملک کی کتاب: سعادت حسن منٹو: ایک نئی تعبیر)۔ اس ستم ظریفی کا درست اندازہ لگانے کے لیے کیا ہی اچھا ہو کہ ہم منٹو کے مجموعے 'یزید' کا دیباچہ پڑھ ڈالیں جو انھوں نے خود لکھا تھا۔ اس میں وہ کہتے ہیں کہ میں اس دن سے ڈرتا ہوں جب حکومت میرے کفن پر کوئی میڈل بخوشی سجائے گی لیکن یہ میرے داغِ عشق کی بڑی توہین ہوگی۔ جب میں یہ تصور کرتا ہوں کہ میری موت کے بعد میری تحریریں ریڈیو اور لائبریریوں کی زینت ہوں گی اور ان کہانیوں میں وہی حیثیت ہو سکتی ہے جو آج اقبال کی شاعری کو حاصل ہوئی، تو اس

سے میری روح کو سکون نہ ملے گا۔ جو سلوک میرے ساتھ آج تک ہوتا رہا ہے، میں اس سے مطمئن ہوں۔ خدا مجھے اس دیمک سے بچائے جو میری قبر میں میری سوکھی ہڈیوں کو چاٹ جائے گی۔''
(انگریزی سے ترجمہ۔ اصل متن ڈھونڈنا ہے)۔

دراصل منٹو کو خراج عقیدت کے لیے میڈل نہیں بلکہ ایک حساس ذہن کی ضرورت ہے۔ منٹو کی بھانجی اور معروف تاریخ داں عائشہ جلال نے بٹوارے کے حوالے سے منٹو پر ایک کتاب لکھی ہے۔ مئی میں ان کی صد سالہ تقریبات کے موقعے پر ایک طویل مضمون بھی لکھا جس میں کہتی ہیں کہ اگر ہندوستانی اور پاکستانی لوگ منٹو کو سالگرہ کا کوئی تحفہ دینا چاہتے ہیں تو وہ یہ ہوسکتا ہے کہ بٹوارے کے موضوع پر اس کی تحریروں میں بیان کردہ مسائل کی حقیقت کا ادراک کرلیں۔ (دی ہندو، ۱۱ر مئی ۲۰۱۲ء)۔

راشد انور راشدؔ

منٹو کے مرد کردار

تنقیص اور توصیف کی دو انتہائیں منٹو کا مقدر بنیں۔ پہلی صورت اس کی زندگی سے تعلق رکھتی ہے جب کہ آخر الذکر معاملہ بعد از مرگ کا ہے۔ بدنام زمانہ افسانہ نگار کا رویہ جتنا غیر منطقی اور غیر حقیقی تھا تقریباً وہی صورت اب اس کی عظمت کے قصیدوں میں دیکھنے کو ملنے لگی ہے۔ ضرورت اس بات کی ہے کہ منٹو کو متوازی انداز میں پرکھنے کی کوشش کی جائے۔ منٹو کو بہتر طور پر سمجھنے کے لیے اس کے تخلیق کردہ کردار ہماری زیادہ معاونت کرتے ہیں۔ فن کی سطح پر اختلاف اور اتفاق کی گنجائش اپنی جگہ لیکن اس کے مخالفین بھی کردار نگاری کے سلسلے میں اس کی ہنر مندی کا لوہا ماننے کے لیے مجبور ہوں گے۔

یہ حقیقت ہے کہ منٹو کا نام آتے ہی مختلف نسوانی کردار ذہن پر ابھرتے ہیں۔ نسوانی کرداروں سے ہی متعلق بعض افسانوں کو لے کر منٹو پر مقدمے چلائے گئے اور برسوں لعن طعن کا سلسلہ جاری رہا۔ لیکن اس حقیقت کو بھی نظر انداز نہیں کیا جا سکتا کہ منٹو نسوانی کرداروں کے بجائے اپنے مرد کرداروں کی بدولت فن کے پارکھوں کے نزدیک محترم قرار پایا۔ سعادت حسن، اگر منٹو بنتا ہے اور اس کی خلاقانہ صلاحیتیں زیر بحث آتی ہیں تو نسوانی کرداروں کے مقابلے مرد کردار زیادہ معاون ثابت ہوتے ہیں۔ نسوانی کرداروں کی پیشکش کے دوران منٹو عموماً جنسی زاویوں کو بنیاد بناتا ہے لیکن مرد کرداروں کی تصویر کشی میں زندگی کے مختلف زاویے کارفرما ہوتے ہیں اور ہر کردار اس بات کا تقاضہ کرتا ہے کہ اسے علیحدہ طور پر سمجھنے کی کوشش کی جائے۔

منٹو اپنے مرد کرداروں کے توسط سے معاشرے کی مجموعی بے حسی کو نمایاں کرتا ہے۔ وہ فرد اور معاشرے کے رشتے کو علیحدہ نہیں کرتا لیکن فرد کے وجود کو زیادہ اہمیت دیتا ہے، اور اسی حوالے سے معاشرے کے ساتھ فرد کے انفرادی اور اجتماعی رشتے کو اجاگر کرتا ہے۔ کیفیات کی موثر ترجمانی کے لیے منٹو خود اپنی ذات کو اپنے کردار کو افسانے کے متن میں شامل کرتا ہے اور یہ زندگی مسلسل تغیرات سے

دو چار ہوتی رہی۔ بہتیرے لوگ اس کے رابطے میں آئے۔ عجب نہیں کہ وہی لوگ کسی نہ کسی شکل میں کرداروں کا روپ اختیار کر گئے ہوں۔

سوگندھی، سلطانہ، جانکی، ممی اور موزیل کے کردار خواہ کتنے ہی جاندار محسوس ہوتے ہوں، لیکن جب ان کرداروں کو ہم منگو کوچوان، ٹوبہ ٹیک سنگھ، ممد بھائی، شنکر اور بابو گوپی ناتھ کے ساتھ دیکھنے کی کوشش کرتے ہیں تو مرد کردار واضح طور پر اپنا اختصاص قائم کرتے نظر آتے ہیں۔ ہر چند کہ یہ کردار حالات کا مردانہ وار مقابلہ کرتے ہوئے کم ہی دکھائی دیتے ہیں لیکن یہ کردار اپنی سطح پر پوری سج دھج کے ساتھ قاری سے متعارف ہوتے ہیں۔ منٹو نے ان میں ایسے پیچ وخم شامل کر دیے ہیں کہ انھیں آسانی سے فراموش نہیں کیا جا سکتا۔

منگو کوچوان منٹو کا ایک یادگار کردار ہے۔ افسانہ ''نیا قانون'' میں یہ کردار خود اعتمادی کے مختلف زاویوں کو نمایاں کرتا ہوا دکھائی دیتا ہے۔ یہ خود اعتمادی قیاس کی بنیاد پر ہے جو منگو کوچوان کے کردار میں پوری طرح رچ بس گئی ہے اور اسی بنا پر وہ زندگی میں ایسا قدم اٹھا لیتا ہے جس کا تصور بھی عام حالات میں ممکن نہیں۔ منگو کوچوان دراصل اس معاشرے کی دبی کچلی ذہنیت کا ترجمان ہے جو امید کی ہلکی سی کرن دیکھ کر تاریکی پر مکمل غلبے کا خواب دیکھنے لگتے ہیں۔ ہر چند کہ یہ رجحان حقیقت سے فرار کے مشابہ ہے لیکن یہی فرار لمحاتی بقا کا جواز بھی فراہم کرتا ہے۔ منٹو نے منگو کوچوان کا کردار بڑے سلیقے سے ابھارا ہے، اس کردار کے ذریعے انسان کی عام نفسیات پر بھی خاطر خواہ روشنی پڑتی ہے۔ انسان جب اندرونی شکست و ریخت سے دو چار ہو تو ماحول کی تبدیلی کے لیے مناسب وقت کا انتظار بھی اسے گراں گزرتا ہے۔ اس کی بے چینی نا قابل برداشت ہو جاتی ہے۔ یہاں تک کہ وہ تصدیق کے مرحلوں سے گزرے بغیر ذہن میں ترتیب دی ہوئی خیالی باتوں کو ہی اصل حقیقت گرداننے لگتا ہے اور عبرت ناک اختتام سے بھی دو چار ہوتا ہے۔ منگو کوچوان کے کردار کے ذریعے منٹو نے انسان کی عمومی نفسیات کو بڑی فن کاری کے ساتھ نمایاں کیا ہے۔ ''نیا قانون'' کے نفاذ کی بات پہلی اپریل سے وابستہ کی گئی ہے جو خود بھی توجہ طلب ہے۔ اس مخصوص تاریخ کا پس منظر آغاز میں ظاہر نہیں ہوتا لیکن منگو کوچوان کے ذریعے منٹو نے نئے قانون کے نفاذ کی بات جس تواتر کے ساتھ کی ہے اور آخر میں افسانے کو جس کلائمکس سے دو چار کیا ہے، اس تناظر میں تمام سلسلے منطقی اعتبار سے مربوط ہوتے چلے جاتے ہیں۔ جس واقعے پر منٹو نے افسانے کی بنیاد رکھی ہے، اس کے بیان سے قبل منگو کوچوان کے ذریعے وہ ایسی فضا تخلیق کر دیتا ہے کہ بالکل انوکھا واقعہ قدرے فطری معلوم ہوتا ہے۔

ٹو بہ ٹیک سنگھ کا کردار منٹو کی خلاقانہ ذہنیت کا جیتا جاگتا نمونہ ہے۔ افسانے میں کردار کی حیثیت سے اس نام کا استعمال صرف دو مرتبہ کیا گیا ہے اور وہ بھی راوی کی زبانی۔ افسانے کے دوسرے کردار اس پاگل سکھ کو بشن سنگھ کے نام سے بلاتے ہیں۔ بشن سنگھ کی زبانی ٹو بہ ٹیک سنگھ کا ذکر ایک علاقے کے طور پر بار بار کیا گیا ہے جو اس کا آبائی وطن ہے اور جہاں اس کے رشتے دار مقیم ہیں۔ منٹو نے ٹو بہ ٹیک سنگھ کا کردار افسانے میں قدرے تاخیر سے شامل کیا ہے۔ ابتدا میں پاگل خانے کی مخصوص فضا اور مختلف پاگلوں کی حرکات وسکنات سے فرداً فرداً واقف کرایا گیا ہے۔ ان کرداروں کے سرسری خصائص بیان کرنے کے بعد افسانہ نگار ان سے تقریباً لاتعلق ہو جاتا ہے لیکن بشن سنگھ کی حالتِ زندگی جب زیر بحث آتی ہے تو پھر اسی کردار سے متعلق انسلاکات افسانے میں بیان ہوتے چلے جاتے ہیں اور اسی تسلسل میں بشن سنگھ کا کردار ٹو بہ ٹیک سنگھ کے کردار میں منتقل ہو جاتا ہے۔ یہاں تک کہ بشن سنگھ کو ہم بھول جاتے ہیں اور ٹو بہ ٹیک سنگھ کا نام ہمیشہ کے لیے ازبر ہو جاتا ہے۔ منٹو تقسیم کے المیے پر اپنی جانب سے کوئی تبصرہ پیش نہیں کرتا بلکہ مختلف پاگلوں بالخصوص ٹو بہ ٹیک سنگھ کے ذریعے اس ذہنیت پر کاری ضرب لگاتا ہے جو انسان کو مختلف سرحدوں میں تقسیم کرتے ہیں۔ ٹو بہ ٹیک سنگھ دوسرے پاگلوں کی طرح اول جلول حرکتیں نہیں کرتا۔ ایک نوع کی سنجیدگی اس کے کردار کو دوسرے پاگلوں سے علیحدہ کرتی ہے۔ وہ ایک مخصوص جملہ تھوڑی سی تبدیلی کے ساتھ افسانے میں وقفے وقفے سے ادا کرتا رہتا ہے۔ اس کے ذریعے بھی اس کی سنجیدگی ظاہر ہوتی ہے کہ وہ شعور سے بے بہرہ نہیں۔ منٹو نے اس کردار کے ذریعے سماج کے باشعور ٹھیکے داروں کو اپنا نشانہ بنایا ہے۔ ایک طرف تقسیم کا المیہ ہے جو ایک پاگل کے لیے بھی کسی طرح قابل قبول نہیں اور وہ احتجاج کے طور پر اپنا بامعنی ردعمل بھی ظاہر کرتا ہے لیکن دوسری طرف معاشرے کے نام نہاد مہذب لوگ ہیں جنھوں نے بے حسی کی ردائیں اوڑھ رکھی ہیں اور انسانیت کا گلا گھونٹنے میں پیش پیش ہیں۔

ممد بھائی کا کردار انسانی ہمدردی کا حیرت انگیز پیکر معلوم ہوتا ہے۔ جو کردار اپنی عمومی شخصیت کے بالکل متضاد معلوم ہو، اس کردار کے خیالی ہونے کا اندیشہ بڑھنے لگتا ہے، لیکن اس سے پہلے کہ اس اندیشے کو تقویت حاصل ہو، منٹو خود اپنے کردار کو مرکزی کردار کے ساتھ ہم آہنگ کر دیتا ہے۔ اس بنا پر افسانہ نگار کو اپنے مقصد میں خاطر خواہ کامیابی ملتی ہے اور مثالی ہوتے ہوئے بھی اس انوکھے کردار کو ہم معاشرے کے ایک حقیقی فرد کی طرح تسلیم کرنے لگتے ہیں۔ ممد بھائی کا جو کردار منٹو نے پیش کیا ہے ویسے لوگ عام طور پر دیکھنے کو نہیں ملتے، لیکن انھیں ذرا سنجیدگی سے تلاش کرنے کی کوشش کی جائے تو ہمیں

مایوسی نہیں ہوگی۔ دراصل معاشرے کے بیشتر افراد چہرے پر مکھوٹا لگائے نمودار ہوتے ہیں۔ بظاہر وہ جیسا دکھائی دیتے ہیں، بہ باطن ویسے نہیں ہوتے۔ زیادہ تر لوگوں سے ملتے ہوئے ان کے باہری انسان سے ہمارا واسطہ پڑتا ہے۔ ان کے اندر کا انسان ایک عرصے تک نگاہوں سے مخفی ہوتا ہے اور جب قربت کے مواقع نصیب ہوتے ہیں تو صرف اسی موقع پر اندر کے انسان سے ہماری واقفیت ہو پاتی ہے۔ ممد بھائی کے چہرے پر کوئی مکھوٹا نہیں، لیکن اس کے کردار میں ظاہر اور باطن کا فرق بہرحال شامل ہے۔ ممد بھائی کے کردار سے منٹو جب قاری کو روشناس کراتا ہے تو شخصیت کی دروں بینی کے یہ پہلو ذہن میں روشن ہوتے چلے جاتے ہیں انسان دوسروں کے مشورے پر اپنی انا کا سودا تو کر لیتا ہے لیکن یہ بھول اسے رہ رہ کر تڑپاتی ہے۔ ممد بھائی کے کردار میں منٹو نے اسی پہلو کو اجاگر کیا ہے۔ شناسا راستوں پر چلتے ہوئے انسان جس بے خوفی کا مظاہرہ کرتا ہے وہ اعتماد نسبتاً انجان راستے میں قدم بڑھاتے ہوئے نہیں ہوتا۔ ممد بھائی کو تھانے پولیس کا کوئی خوف نہیں کہ وہاں آنے جانے کا سلسلہ مستقل لگا رہتا ہے، لیکن عدالت کا اسے بخوبی تجربہ نہیں اور یہی اس کی پریشانی کی اصل وجہ ہے جس سے نجات کے لیے وہ اپنی عزیز شئے یعنی مونچھوں کو بھی قربان کر دیتا ہے اور بعد میں دوسروں کے ساتھ اپنے آپ کو بھی کوستے ہوئے نہیں تھکتا۔ ممد بھائی کے کردار میں منٹو نے ایک نفسیاتی گرہ شامل کر دی ہے اور یہ مضبوط کردار اسی نفسیاتی پیچیدگی کا شکار ہو جاتا ہے۔

شنکر کا کردار افسانہ ''کالی شلوار'' میں بہت خوبصورتی کے ساتھ شامل کیا گیا ہے۔ یہ افسانے کا مرکزی کردار نہیں، لیکن افسانے میں دلچسپی اور حرکت اسی کردار کی بدولت شامل ہو پاتی ہے۔ منٹو نے افسانے کا تانہ بانہ سلطانہ نام کی طوائف کے گرد بنا ہے لیکن یہ کردار شنکر کے بغیر ایک سپاٹ کردار معلوم ہوتا ہے۔ شنکر کا کردار افسانے میں قدرے تاخیر سے شامل ہوتا ہے، لیکن خدا بخش کی طرح آنکھ مچولی نہیں کھیلتا اور افسانے میں آخر تک اپنی موجودگی کا احساس کراتا ہے۔ منٹو جس کردار کو اہمیت دیتا ہے اور افسانے میں اسے بنیادی کردار کے طور پر پیش کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ منٹو اس کے لیے قابل ذکر پس منظر پہلے مہیا کرتا ہے اور پھر اس پس منظر کے سہارے کرداروں کی شخصیت کو استحکام بخشتا چلا جاتا ہے۔ افسانے میں جس موضوع کو کلیدی اہمیت دی گئی ہے وہ کالی شلوار ہے۔ ساٹن کی کالی شلوار جس کی خواہش میں سلطانہ شاد و ناشاد شنکر کے ساتھ رابطہ قائم کرنے کے لیے مجبور ہو جاتی ہے۔ افسانے کے حیرت انگیز اختتامی سطروں میں شنکر نہیں ہے، لیکن دونوں نسوانی کرداروں میں ایک دوسرے کو دیکھ کر چونکنے کا جو رویہ افسانے میں ابھرتا ہے وہ شنکر کی بدولت ہے۔ شنکر کا کردار افسانے میں اس طرح ارتقا

پذیر ہوتا ہے جیسے درخت کی شاخیں نمو کرتی ہیں۔ وہ ایک زمانہ ساز طوائف کو مجبور کرتا ہے کہ وہ ایک مخصوص سودے کے لیے تیار ہو جائے۔ اس عمل میں وہ کوئی زور زبردستی نہیں کرتا بلکہ نفسیاتی طور پر دل کے خاموش تاروں کو چھیڑنے کی کوشش کرتا ہے، شنکر کا کردار مفاد پرست معاشرے کا جیتا جاگتا کردار ہے جو اپنے مقصد کے حصول میں ہر لمحہ مستعد اور چوکنا ہے۔ بظاہر معمولی دکھائی دینے والا یہ کردار اپنے اندر غیر معمولی صفات رکھتا ہے اور بڑی خاموشی سے وہ سب کچھ کر جاتا ہے، جس کی توقع بظاہر اس سے نہیں کی جا سکتی۔

بابو گوپی ناتھ کا کردار منٹو کا ایسا کردار ہے جو داستانوی معلوم ہوتا ہے۔ وہ کردار جن کے نام کو منٹو افسانے کا عنوان بناتا ہے ہماری توجہ کے خاص مستحق ہوتے ہیں۔ بابو گوپی ناتھ کے کردار کو استحکام بخشنے کے لیے افسانہ نگار حیرت انگیز صفات افسانے میں یوں ہی شامل نہیں کرتا۔ وہ مختلف کرداروں کا سرسری جائزہ پیش کرتے ہوئے بابو گوپی ناتھ کے کردار پر خصوصی روشنی ڈالتا ہے۔ اس کردار کے فرضی ہونے کا خیال دل میں نہ آئے، اس کے لیے منٹو وہی حربہ استعمال کرتا ہے جو اس کے دوسرے افسانوں میں بھی دیکھنے کو ملتا ہے، یعنی منٹو اپنے ذاتی وجود کو متن کا حصہ بناتا ہے۔ اس بنا پر وہ قصے کا بیان واحد متکلم کے طور پر زیادہ بہتر طریقے سے کر پاتا ہے اور اس رویے میں زندگی کا حقیقی عکس خود بخود شامل ہو جاتا ہے۔ بابو گوپی ناتھ کا کردار ہر معاملے میں انوکھا دکھائی دیتا ہے۔ یہاں سوال قائم کیا جا سکتا ہے کہ کیا معاشرے میں بابو گوپی ناتھ جیسے لوگ واقعتاً تلاش کیے جا سکتے ہیں۔ جو اوصاف منٹو نے اس کردار میں شامل کیے ہیں، ان کے پیش نظر اس کا سرسری جواب تو نفی کی صورت میں ہی دیا جائے گا۔ سبب بالکل واضح ہے۔ وہ گھناونا معاشرہ جس کا ہر فرد لوٹ کھسوٹ کے عمل میں بری طرح ملوث ہے، اس تناظر میں بابو گوپی ناتھ جیسے کردار کی توقع کیسے کی جا سکتی ہے جو اپنی داشتہ کی زندگی آباد کرنے کے لیے ہر لمحہ پریشان رہتا ہو۔ جو یہ جانتا ہو کہ کون لوگ اس کی دولت سے جونک کی طرح چپکے ہیں۔ اس کے باوجود وہ ان سے علیحدہ نہیں ہوتا اور انھیں کے درمیان زندگی گزارنے کی کوشش کرتا ہے۔ بابو گوپی ناتھ بے حد حساس ہے اور یہ حساسیت اس کے کردار کو عام کرداروں سے مختلف کر دیتی ہے۔ وہ اتنا حساس ہے کہ روا روی میں ادا کیے گئے جملوں کی نزاکتوں کو بھی نظر انداز نہیں کر پاتا۔ افسانے کے اختتامی جملوں کے ذریعے بابو گوپی ناتھ کی شخصیت پوری طرح تبدیل ہوتی ہوئی دکھائی دیتی ہے۔ وہ اپنے قریبی دوست کے سرسری مذاق کو نظر انداز نہیں کر پاتا اور قدرے جذباتی ہو کر اپنے مخصوص انداز میں اپنا رد عمل ظاہر کرتا ہے۔ بابو گوپی ناتھ کی جذباتیت آغاز میں واضح نہیں ہو پاتی لیکن افسانے کے اختتام میں

اس کی مخصوص ذہنی کیفیت ضبط کی تمام حدوں کو توڑ ڈالتی ہے۔ بابو گوپی ناتھ کا کردار منٹو کے نمائندہ کرداروں میں ہے۔ اردو کے افسانوی سرمایہ میں اس نوع کا کوئی دوسرا کردار ہمیں دکھائی نہیں دیتا۔

منٹو کے مرد کردار سماج کے ہر طبقے سے تعلق رکھتے ہیں اور زندگی کی کسی نہ کسی انوکھی جہت کو آشکار کرتے ہیں۔ ہمیں ان کرداروں کے شب و روز میں شامل ہو کر عجیب و غریب قربت کا احساس ہوتا ہے۔ بالکل مختلف منظر ناموں سے متعلق ہوتے ہوئے بھی یہ کردار ہر لمحہ ذہن و دل پر دستک دیتے ہیں اور ہم طویل عرصے تک انہیں فراموش نہیں کر پاتے۔ کچھ کرداروں کے نام اگر ذہن سے محو بھی ہوتے ہیں تو ان کی مجموعی زندگی کا عکس ذہن میں باقی رہتا ہے۔

منٹو اپنے ہر افسانے میں کسی مخصوص کردار کی مجموعی شخصیت کو ابھارنے میں اپنی پوری توجہ صرف کرتا ہے۔ افسانے میں دوسرے کردار بھی شامل ہوتے ہیں جو ضمنی کردار ادا کرتے ہیں، لیکن مرکزی کردار کو مستحکم کرنے میں افسانہ نگار ان کرداروں سے خصوصی مدد لیتا ہے۔ منٹو کے کردار ہر لمحہ ذہنی اضطراب کا شکار ہوتے ہیں اور ان کی نفسیاتی گرہیں سلجھنے کے بجائے مزید پیچیدہ ہوتی چلی جاتی ہیں۔ منٹو ان گرہوں کو سلجھانے میں اپنی طرف سے کوئی فن کاری نہیں دکھاتا۔ وہ اس بات کی ہر ممکن کوشش کرتا ہے کہ افسانے کے متن میں سب کچھ فطری طور پر رونما ہوتا چلا جائے۔ بحیثیت مصنف وہ اپنے کرداروں کی زندگی میں کوئی چھیڑ چھاڑ نہیں کرتا اور انھیں آزاد زندگی گزارنے کی کھلی چھوٹ دیتا ہے۔ کہیں کہیں اس چھوٹ کے منفی اثرات بھی سامنے آتے ہیں جس سے کرداروں کی مجموعی شخصیت اثر انداز ہوتی ہے۔

کسی بھی افسانہ نگار کے تخلیق کردہ کرداروں کو گفتگو کا موضوع بنایا جائے تو نسوانی یا مرد کرداروں کی تخفیف زیادہ معاون نہیں ہوتی، لیکن افسانہ نگار اگر منٹو ہو تو یہ تخفیف بامعنی ہو جاتی ہے۔ یوں بھی منٹو کے سلسلے میں جنس کی پیش کش اور طوائفوں کی زندگی کو اجاگر کرنے کی بات کچھ زیادہ ہی کی جاتی رہی ہے، اور اس نوع کے رویے پر بہر حال نظر ثانی کی جانی چاہیے۔ منٹو اگر بھرپور آرٹسٹ کے طور پر سامنے آتا ہے تو نسوانی کرداروں کے مقابلے مرد کردار زیادہ مضبوط بنیادیں فراہم کرتے ہیں۔

محمد اسلم پرویز

نکّی کا خط ڈاکٹر وزیر آغا کے نام

(وزیر آغا کی روح سے معذرت کے ساتھ)

جناب وزیر آغا

آداب!

آپ کو یاد ہوگا اپنے ایک مضمون ''منٹو کے افسانوں کی عورت'' میں آپ نے ایک سوال قائم کیا تھا کہ سعادت حسن منٹو کی فنکارانہ دلچسپی یوں تو شریف اور گھریلو عورتوں کے بجائے طوائفوں اور بدکردار عورتوں میں تھی مگر جب وہ ان کی کہانی لکھنے بیٹھا تو ان بدکردار عورتوں میں اسی گھریلو عورت کو کیوں کر کھوجنے لگتا تھا جو رشتوں کی زنجیروں کو گہنے سمجھ کر خود پر سجانا چاہتی ہے......؟

ایک منٹ.........آغا صاحب! ایک بات آپ کو میں پہلے ہی بتا دینا چاہتی ہوں اس خط کا مقصد نہ تو آپ کے سوال کا جواب دینا ہے اور نہ ہی اپنے خالق، منٹو صاحب کے وکیلِ صفائی کی حیثیت سے آپ کے اعتراض کا جواز فراہم کرنا ہے........کہ آپ کے سوال کا جواب تو منٹو صاحب نے میری کہانی میں رکھ دیا ہے، آپ کہیں گے ارے جب منٹو کی افسانوی کائنات میں سوگندھی، سلطانہ، زینت، جانکی، سریتا، سکینہ، لیتکا رانی، سراج، شاردا اور رادھا سے لے کر ممی اور موذیل تک کردار نگاری کی بیسیوں جگمگاتی مثالیں موجود ہوں تو پھر کیا نکّی.....اور نکّی کا شوربہ؟ بے شک منٹو صاحب کے کرداروں میں میں اس قبیلے سے belong کرتی ہوں جنھیں ناقدوں نے منٹو صاحب کی فنکارانہ شناخت کے لیے کبھی طلب کرنے کی ضرورت محسوس ہی نہیں کی، میں نہیں کہتی کہ مجھے اور میری کہانی کو گمنامی کے غار میں ڈالنے کی یہ کوئی بے نام کوشش یا سازش تھی، لیکن اتنا کہنے میں مضائقہ نہیں کہ سوگندھی، سلطانہ، زینت، ممی اور موذیل کے نام اور کردار ہمارے ناقدوں پر اس قدر طاری اور حاوی رہے کہ مجھے یاد رکھنا

انھوں نے نہ مناسب سمجھا نہ ضروری..............ہوسکتا ہے اس کی وجہ میری کہانی کا پیش پا افتادہ موضوع ہو اور انھیں میری کہانی میں کوئی نیا پن دکھائی نہ دیتا ہو۔ مگر جناب منٹو صاحب جیسے بڑے فنکاروں کی ایک شناخت یہ بھی ہے کہ وہ پیش پا افتادہ موضوعات کے ذریعے بھی زندگی کا ایک ایسا وژن پیش کردیتے ہیں کہ افسانہ تازہ کاری اور ندرت سے مزین ہی نہیں ہوتا بلکہ حقیقت سے زیادہ مکمل، حیران کن اور تجسس انگیز ہو جاتا ہے۔ جہاں تک منٹو صاحب کی اس کہانی کا تعلق ہے جسے انہوں نے ''نگی'' کے عنوان سے تحریر کیا ہے اس میں کچھ ہو نہ ہو آپ کے سوال کا جواب آغا صاحب ضرور موجود ہے، میری کہانی منٹو صاحب کے اس فنی رویہ کو سمجھنے اور ان کے ترجیحات کو دریافت کرنے میں نہ صرف مدد دیتی ہے بلکہ بحیثیت ایک سماجی اکائی عورت کی فطری طاقتوں اور جبلی کمزوریوں کی وساطت سے اس کے ,جود کی معنویت کی تفہیم بھی کرتی ہے۔

ایسے معاشرے میں جہاں مرد اپنی ضرورت، پسند و ناپسند کے مطابق عورتیں manufacture کرتا ہے۔ اس کی زبان، کپڑے، برتاؤ گڑھتا ہے، گھر، خاندان اور دفتروں سے لے کر اشتہاروں تک میں نظر آنے والی عورت کی برانڈنگ مردوں کے پاور گیم کا ایک ایسا حصہ ہے جس میں عورت کی حیثیت کٹھ پتلی سے زیادہ نہیں۔ ستم یہ نہیں ہے کہ مرد مذہب، اخلاق اور تہذیب کے پردے میں عورت کا استعمال اور استحصال کرتا ہے، ستم ظریفی یہ ہے آغا صاحب کہ مرد نے خود عورت کو اس ظلم، تشدد، سفاکی، جبر، صنفی ناقدری و عدم احترام اور ناانصافی کا ایک مہرہ اور کل پرزہ بنا کر رکھ دیا ہے، اب وہ عورت چاہے گھر کی چاردیواری میں آزاد (؟) ہو یا چاردیواری کے باہر قید..........

''عورت بولے تو آٹے کا چراغ، گھر میں رکھیں تو چوہا کھائے باہر رکھیں تو کوا لے جائے۔''

میری ماں مجھے دیکھ کر اکثر یہ کہاوت کہا کرتی تھی۔ آپ نے بھی شاید سنی ہوگی۔ لگتا ہے عورت کی تقدیر اور تاریخ دونوں کو اس کہاوت کے فریم ورک میں ہی ٹھونک کر فٹ کر دیا گیا ہے۔ جہاں تک میرا یعنی ''نگی'' کا سوال ہے میں سوگندھی، زینت، سلطانہ، سراج، سریتا، کانتا کی طرح کوئی فاحشہ نہیں اور نہ ہی جانکی، ممی، موذیل کی طرح بدچلن عورت........ظاہر ہے ایسی بھی نہیں کہ فرشتے میرے دامن پر نماز پڑھیں۔ ہاں! اپنا اور اپنی بیٹی بھولی کا پیٹ بھرنے کے لیے پیسے لے کر گالیاں دینے اور معاوضہ لے کر جھگڑا کرنے کو میں نے اپنا پروفیشن ضرور بنا لیا ہے۔ آپ کہہ سکتے ہیں سپاری لے کر جھگڑا کرنے والی میں ایک ایسی عورت تھی جو منہ کھولتی تو سانپ بچھو کے گچھے نکلتے مگر یہ کام میں نے کوئی شوقیہ اختیار نہیں کیا تھا، جب میرے شوہر گام نے اچانک ایک دن بھولی سمیت مجھے اپنے گھر اور زندگی سے نکال دیا تو میں

اُف تک نہ کرسکی تھی...... کیونکہ ہزاروں لاکھوں مسلم لڑکیوں کی طرح میری پرورش بھی میرے ماں باپ نے مولانا شوکت علی تھانوی کی کتاب ''بہشتی زیور'' کے سڑک چھاپ اور جعلی ایڈیشن میں چھپے متن کے خطوط پر کی تھی اور مجھے بچپن میں ہی بتا دیا گیا تھا کہ ''شوہر کے سامنے بولنا ایسا گناہ ہے جو کبھی بخشا نہیں جائے گا۔'' اسی لیے اپنی ازدواجی زندگی کے جو دس سال میں نے گام کے ساتھ بتائے وہ کسی جہنم کے عذاب سے کم نہ تھے۔ مردار کو مجھ سے اگر کوئی دلچسپی تھی تو صرف اتنی کہ مجھے جب چاہے وہ مار پیٹ سکتا تھا، پرلے درجے کا نکھٹو، شرابی اور کبابی...... نوبت یہاں تک پہنچ گئی تھی کہ اس کے سدھار کے لیے دعائیں مانگنے کے بجائے میرے ہاتھ اس کی یا اپنی موت کے لیے اٹھنے لگے تھے، کئی بار منت سماجت کی کہ مجھے بخش دے اور علاحدہ کردے مگر...... وہ تو بھلا ہوا اس ادھیڑ عمر کی میراسن کا جس سے گام کی آنکھ لڑ گئی اور اس نے مجھے طلاق دے دی، اور تو اور اپنی بیٹی بھولی پر بھی حق نہیں جتایا۔ اس لیے طلاق لینے کے بعد میں بالکل نشچنت ہو گئی۔ منٹو صاحب نے کہانی اسی فقرے سے شروع کی تھی اور سچی بات تو یہ ہے کہ میری کہانی اس فقرے سے ہی شروع ہوتی ہے، یہی تو میرے انجام کی شروعات تھی۔

آغا صاحب! میں اب بالکل آزاد تھی۔ بالکل اسی طرح جیسے ہمارے سماج میں طلاق لینے کے بعد کوئی عورت آزاد ہوتی ہے۔ یہ میرا dependence سے independence کا سفر تھا، آزاد ہونے کے بعد میں نے ٹال بجا کر بھیک نہیں مانگی اور نہ ہی چھنالا کیا بلکہ نون، تیل، لکڑی کے لیے محلے کے لوگوں کے کپڑے سینے لگی۔ گام کی چھت کے نیچے سے نکلتے ہی میری ٹھٹھری ہوئی شخصیت کے موسم اور مزاج بدلنے لگے، جو زبان خاموش رہتی تھی، اب قینچی کی طرح چلنے لگی اور معمولی تو تو میں میں جنگ میں تبدیل ہونے لگی، میں جبڑا توڑ گالیوں اور آنسو نچوڑ کوسنوں سے منٹا منٹی میں اپنے مدمقابل کو یوں پُن کر رکھ دیتی تھی کہ ان کے چھکّے چھوٹ جاتے...... پرخچے اڑ جاتے۔ ظاہر ہے اسپرنگ کو آپ جس شدت سے دبائیں گے وہ اتنی ہی تیزی سے اچھلے گی۔ اور اسپرنگ اچھلی بھی۔ سچ کہوں میں تو کپڑے وپڑے سی کر اپنا اور اپنی بیٹی کا پیٹ بھرنا چاہتی تھی، اب میرا جھگڑالو تیور دیکھ کر پڑوسنیں میری سہیلیاں بن گئیں تو آپ ہی بتائیں میں کیا کروں؟ اب اگر ان کی کسی سے لڑائی ہو اور وہ میری طرف امید بھری نظروں سے دیکھیں تو میں منھ باندھ کر تو نہیں بیٹھ سکتی تھی نا۔ اس لیے میں نے بھی آؤ دیکھا نہ تاؤ اور ان کی مدد کے لیے میدان میں اتر گئی۔ جس کے بدلے وہ مجھے کبھی پھل، کبھی مٹھائی اور کبھی کبھی سرعت سے جوان ہوتی میری بیٹی بھولی کے لیے سوٹ سلا دیتیں۔ کاش یہ سارا معاملہ یہیں پر ختم ہو جاتا۔ پر یہ تو روز کا معمول ہو گیا تھا۔ اب میں حمام کی لنگی تو تھی نہیں کہ جو چاہے اسے استعمال کرتا اور پھر اس سے میرے

کام میں ہرجا ہوتا تھا۔ اس لیے لڑنے جھگڑنے کی میں نے فیس مقرر کردی، آپ ہی بولو کیا برا کیا؟ سچ کہوں تو لڑائی جھگڑے کو میرا پیشہ بنانا جناب اتنا ہی فطری تھا جتنا دبی ہوئی اسپرنگ کا اچھلنا کہ یہیں سے میری زندگی اپنے کانٹے بدلنے لگی اور میری کہانی نئے موڑ اور رخ اختیار کرنے لگی۔

میں ''ٹیڑھی لکیر'' کی شمن کی طرح اپنے خالق سے یہ شکایت نہیں کرسکتی کہ اس نے میرے کردار کے ساتھ انصاف نہیں کیا۔ میں کیا منٹو صاحب کا کوئی بھی کردار یہ شکایت اس لیے نہیں کرسکتا کہ اپنے کرداروں کے حقِ خود اختیاری کو انھوں نے کبھی بے حرمت نہیں کیا۔ میری زندگی میں رونما ہونے والے واقعات ان کی مرضی کے تابع نہیں تھے لیکن اس کے باوجود لڑنے جھگڑنے اور کوسنے کا جو کام میں نے اختیار کیا تھا کئی ناقدوں کو اس میں میرے خالق کی چونکانے اور سنسنی پیدا کرنے والی ذہنیت کی کارفرمائی نظر آئی۔ انھیں میرا چھٹ پٹ کام کرنا مثلاً کپڑے سینا اور گڑیا گڑے بنا کر بیچنا Conventional لگتا ہو لیکن میرا جسم بیچنا بالکل بھی unpridictable نہ لگے، 'منٹو صاحب نے اپنے ایک افسانے میں یہی دیکھنے اور دکھانے کی کوشش کی تھی آپ کو یاد ہے ان کا افسانہ ''لائسنس''......

جی ہاں! اس کی عنایت عرف نیستی نے شوہر ابو کے مرنے کے بعد جوں ہی مرحوم شوہر کا تانگہ چلانے کا فیصلہ کیا تو اس کا لائسنس ضبط کرلیا گیا۔ لائسنس کے لیے سرکاری دفتروں اور کمیٹیوں کے دھکے کھانے کے بعد بھی نیستی کا لائسنس نہیں ملا تو تھک ہار اس نے جسم بیچنے کا لائسنس مانگا اور دوسرے ہی دن اسے وہ مل گیا۔ نیستی کو تانگہ چلانے نہیں دیا گیا اور ہانکا لگا کر اس گڑھے میں ڈھکیل دیا جسے مردوں کا سماج ''گندی نالی'' یا جسم فروشی کہتا ہے، نیستی کو خارجی دباؤ نے اگر جسم فروشی پر مجبور کیا تو مجھے میری شخصیت کے داخلی دباؤ نے لڑائی کرنے اور گالیاں دینے کا پیشہ اختیار کرنے پر مجبور کیا تھا۔ کیونکہ ایک ہانکا میرے باطن میں لگایا گیا تھا۔ مگر آغا صاحب مجھ پر کیا دباؤ فقط داخلی تھا؟ وہ جنھیں میرے اس پیشے میں منٹو کی چونکاؤ ذہنیت کا کرشمہ دکھائی دیتا ہے، وہ اصل میں میری زندگی کا مخطوطہ باہر ہی سے الٹ پلٹ کر دیکھ رہے ہیں۔

ممد بھائی جس طرح اپنے کام میں ایکتا تھا، مجھے بھی میری خارجی ضرورتوں اور باطنی آرزومندیوں نے اپنے پیشے میں ماہر بنا دیا تھا۔ گالیوں اور کوسنوں میں الیگری کا استعمال میں اسی طرح کرتی تھی جیسے ممد بھائی اوزاروں کا کرتا تھا۔ ممد بھائی کو اس کی موچھیں خطرناک بناتی تھیں اور مجھے میری زبان......اسے آپ میری شخصیت کا زوال کہیں یا ارتقا......مگر اب چونکہ میں نے لڑنے کو ہی پیشہ بنالیا تھا اس لیے میری دکان کے دروازے ہر ایک کے لیے کھلے تھے۔ یہی وجہ تھی کہ آج میں جس کے لیے

لڑ رہی تھی کل اس کے خلاف بھی کھڑی ہو سکتی تھی، منٹو صاحب نے میرے کردار سے متعلق کتنی صحیح بات لکھی ہے، آپ ان کی زبانی ہی سنیے:

''ایسے موقعوں پر وہ (یعنی کہ میں) گھبراتی نہیں تھی۔ اسے اپنے فن میں اس قدر مہارت ہو گئی تھی اور اس کی پریکٹس میں وہ اس قدر مخلص تھی کہ اگر کوئی فیس دیتا تو وہ اپنی بھی دھجیاں بکھیر سکتی تھی۔''

سچ کہوں آغا صاحب گالیاں دینا اور لوگوں کی دھجیاں بکھیرنا میرے لیے صرف روزی کا ذریعہ نہیں تھا بلکہ اپنے اندر محرومیوں اور ذلتوں کا انتقام اور اپنے اندر کے خالی پن کو بھرنے کا ایک نا تمام وسیلہ بھی تھا، جو چمکیلے، جوشیلے، پھڑکیلے، رنگیلے، الفاظ، محاورے میں گالیوں، طعنوں، کوسنوں استعمال کرتی تھی وہ محض مدِ مقابل کی کمزوریوں اور لغزشوں کی سچی یا جھوٹی نمائش نہیں تھی اس میں میرے ماضی کی محرومیاں اور جذباتی بے سروسامانیاں ہچکولے کھا رہی تھیں۔ مگر ان گالیوں، طعنوں کے نہاں خانوں میں اتر کر کسی نے میرے دکھ اور اندوہ کو سمجھنے کی کوشش نہیں کی، میں کسی سے کیا شکایت کروں خود میری بیٹی اس سے انجان تھی جس کے مستقبل کے تحفظ کے لیے میں نے یہ سارا تماشا رچایا تھا۔ یہ پیشہ اگر ایک طرف جھوٹ میں لت پت زندگی کی سچائیوں کی جستجو اور انھیں عیاں کرنے کا وسیلہ تھا تو یہ پیشہ میرے اپنے وجود کی معنویت سے بھی عبارت تھا۔ وگرنہ کہاں مار پیٹ سہنے والی، ذری سہمی، کانپتی کپکپاتی گام کی Introvert منکوحہ اور کہاں پیسوں کے لیے نت نئی گالیاں تراشنے اور کسی کی بھی ماں بہن کو تول کر رکھ دینے والی نکّی۔ سچ کہوں تو آغا صاحب اس پیشے نے مجھے معاشی ہی نہیں بلکہ جذباتی سطح پر فارغ البال کر دیا تھا۔ میں دوسرے کے گھر اور زندگی میں سیندھ لگا رہی تھی اس حقیقت سے انجان کہ وقت میرے گھر اور زندگی میں سیندھ لگا رہا ہے۔ یہ وقت ہی تھا جو بڑی تیزی کے ساتھ بھولی کو جوان کر رہا تھا۔

ایک بے سہارا عورت جسے اس کا بینڈی کھوپڑی والا شوہر بے وجہ چھوڑ چکا ہو اور جسے لڑائی جھگڑے کو پیشے کے طور پر اختیار کرنا پڑا ہو۔ کہنے کو جس کی بہت سی سہیلیاں ہوں اور جس کو آٹھ پہر چونسٹھ گھڑی اپنی بیٹی کو اچھا بر مل جائے بس یہی چنتا ہو۔ اچھا مطلب سات گز کی پگڑی والا نہیں بلکہ ایسا بر جو گام سریکا نہ ہو اور بس.....! میں نے بھی زندگی سے بس اتنا ہی چاہا تھا، اور اچھا بر کوئی اللہ میاں کے پچھواڑے نہیں چھپا بیٹھا تھا محلے میں ہی تھا۔ آپ ہی بولو مجھے غصہ نہیں آئے گا جب دھوئیں پانی میں شریک میری ہمسائیاں میری بیٹی بھولی کے رشتے کی بات پر ٹال ٹپال کرنے لگیں، کیوں؟ کیوں کہ میں ایک ذلیل عورت ہوں اور ذلیل عورت کی بیٹی سے کون اپنے بیٹے یا بھائی کی شادی کروانا چاہے گی؟ کیا

میں سچ مچ ایک ذلیل عورت ہوں اور اگر میں ذلیل ہوں تو پھر فیس دے کر مجھ سے جھگڑا کروانے والی عورتیں کون سا دھلا ہوا چاول تھیں، آغا صاحب ایک بار تو جی میں آیا کہ محلے کی ان تمام عورتوں کو جنھوں نے بھولی کے رشتے کے لیے انکار کیا تھا ایسی گالیاں دوں.... ایسی گالیاں دوں کہ........ خیر جانے دیجئے....... میں نے فیصلہ کیا کہ اس شہر کو ہی چھوڑ کر چلی جاؤں۔ اس بارے میں جب میں نے بھولی سے بات کی تو اس نے کیسے react کیا خود منٹو کی زبانی سنیے:

''چنانچہ اس نے ایک روز بھولی سے کہا ''بیٹا میں نے سوچا ہے کہ اب کسی اور شہر میں جا کر رہیں۔''

بھولی نے چونک کر پوچھا: ''کیوں ماں؟''

''بس اب یہاں رہنے کو جی نہیں چاہتا'' نکّی نے اس کی طرف ممتا بھری نظروں سے دیکھا اور کہا: ''تیرے بیاہ میں گھلی جا رہی ہوں۔ یہاں بیل منڈھے نہیں چڑھے گی۔ تیری ماں کو سب ذلیل سمجھتے ہیں۔''

بھولی کافی سیانی تھی، فوراً نکّی کا مطلب سمجھ گئی۔ اس نے صرف اتنا کہا ''ہاں ماں''

نکّی کو ان دو لفظوں سے سخت صدمہ پہنچا۔ برے دکھی لہجے میں اس نے بھولی سے سوال کیا۔ ''کیا تو بھی مجھے ذلیل سمجھتی ہے؟''

بھولی نے جواب نہیں دیا اور آٹا گوندھنے میں مصروف ہو گئی۔

نہیں معلوم بھولی کا یہ ردعمل آپ کو کس قدر چونکاتا ہے مگر اس نے مجھے تو ایک دم state of coma میں پہنچا دیا، ''ہاں ماں'' بھولی کے منہ سے نکلے ان دو لفظوں نے تو میرے آدھے دھڑ کا دم ہی نکال دیا۔ اور پھر اس کی خاموشی نے پورے دھڑ کا....... میں نے کبھی خود کو اتنا isolated اور abondoned محسوس نہیں کیا تھا، آغا صاحب قسم وحدۂ لاشریک کی گام کی مار سے زیادہ تیکھا اور کاری وار تھا بھولی کا۔ اس پل میں نے اپنے آس پاس بھائیں بھائیں کرتا ہوا وہی سناٹا محسوس کیا جو سوگندھی نے مادھو کو اپنی کھولی سے باہر نکالنے کے بعد سا گوان کے چوڑے پلنگ پر لیٹتے ہوئے محسوس کیا تھا۔ میں تو گام کو بچپن میں سنے ہوئے قصے کی طرح بھول گئی تھی...... بھول جانا چاہتی تھی۔ مگر اب اپنی زندگی کو re-wind کر کے دیکھتی ہوں تو لگتا ہے گام سے الگ ہونے کے باوجود میں کہاں اس سے الگ ہو پائی تھی، وہ تو اپنے تمام تر بینڈے پن کیسے ساتھ بھولی کے خون میں موجود تھا۔ میرے پاس.... میرے

ساتھ..........

کیا مطلب تھا بھولی کی اس خاموشی کا؟ اس کا جواب منٹو صاحب نے افسانے کے اگلے حصے میں دیا ہے، آغا صاحب میری کہانی کی ماجرائی پرتوں پر آپ غور کریں تو اس میں آپ کے سوال کا جواب ایک سوالیہ نشان کی طرح کنڈلی مار کر بیٹھا نظر آئے گا جو افسانے کی اختتامیہ ''سولولا کی'' میں پھن اٹھا کر پھنکارنے لگتا ہے، مرنے سے پہلے ہذیانی کیفیت میں محلے کی عورتوں کو مخاطب کرتے ہوئے جو کچھ کہا وہ آپ کو یاد تو ہوگا ہی مگر پھر بھی سنا دیتی ہوں۔

''تم.....تم یہاں کیا کرنے آئی ہو.....نہیں نہیں.....میں کسی فیس پر بھی لڑنے کے لیے تیار نہیں.......تم میں سے ہر ایک کے عیب وہی ہیں..... پرانے .....صدیوں پرانے.......جو کیڑے بھاتاں میں ہے وہ تم سب میں ہیں۔تم میں سے قریب قریب ہر ایک کا خصم رنڈی باز ہے۔ جو بری بیماری پھاتو کے خاوند کو لگی ہے وہی جنتے کے گھر والے کو چمٹی ہوئی ہے.....تم سب کوڑھی ہو.......اور یہ کوڑھ تم نے مجھے بھی دے دیا ہے.......لعنت ہے تم سب پر خدا کی.....خدا.....میں اس خدا کو بھی جانتی ہوں۔ میں اس کی ہشت پشت کو اچھی طرح جانتی ہوں.......یہ کیا دنیا بنائی ہے تو نے.........یہ دنیا جس میں گام ہیں۔جس میں پھاماں ہے جو اپنے خاوند کو چھوڑ کر دوسروں کے بستر گرم کرتی ہے.......اور مجھے فیس دیتی ہے.......بیس روپے گن کر میرے ہاتھ پر رکھتی ہے کہ میں نور فشاں کے پرانے یاروں کا پول کھولوں......اور نور فشاں میرے پاس آتی ہے کہ نگی یہ پانچ زیادہ لو اور جاؤ آئینہ سے لڑو وہ مجھے ستاتی ہے، یہ کیا چکر چلایا ہے تو نے اپنی دنیا میں ....میرے سامنے آ.......ذرا میرے سامنے آ........گام مجھے نہ مار.......اوہ گام...... اوخدا مجھے نہ مار.........اوخدا.......اوگام......''

یہ فقط جذبات کی تے نہیں ہے، نہ ہی ہذیانی کیفیت میں گام، معاشرتی نظام اور خدا کو کٹہرے میں کھڑا کر کے کیا جانے والا چھاتی پیٹ سیاپا ہے۔عورت کا دکھ،عورت ہونے کا محاورہ ان مکالموں میں ٹیومر کی طرح کلبلا رہا ہے۔ یہ کون کہہ سکتا ہے کہ کاغذ پر اتارنے سے پہلے منٹو نے میرے دکھ، میرے اندوہ اور بے چینی کو اپنی کھال اور روح پر محسوس نہیں کیا ہوگا، میری زندگی کی نامرادی اور دکھ و تکلیف کے وہ سارے پل انھوں نے میری سانسوں میں ہی بسر کیے تھے مگر کمال کی بات یہ ہے کہ ہمدردی کا ایک

ٹکڑا، رحم کا ایک فقرہ انھوں نے کبھی میری طرف نہیں اچھالا۔ وہ تو بس ایک competent copy writer کی طرح میری زندگی کو لفظوں میں باندھ رہے تھے۔ ہاں کہیں کہیں میرے غصے کو انھوں نے اپنا غصہ ضرور بنا لیا ہے، آپ یہ بھی کہہ سکتے ہیں کہ ان کے غصے کو میں نے اپنا غصہ بنا لیا ہے، بخار منٹو صاحب کو ہمیشہ رہتا تھا اور اس بار وہ چھلک کر میری کہانی میں بھی آ گیا۔ اس لیے میری کہانی کا بھی درجۂ حرارت ایک سینٹی گریڈ زیادہ ہے، میری ذہنی کیفیات، نفسیاتی تصادم اور جذباتی بے سروسامانی پیش کرنے کے لیے منٹو صاحب نے نہ تو سماجی اخلاقیات کو پیمانہ بنایا نہ ہی ان سے دست بردار ہوئے۔ فنکارانہ ڈسپلن کے اس برتاؤ نے سماجی مصلح اور محتسب کے دانشورانہ پوز سے ان کے فن کو محفوظ رکھا اور جلجلی جذباتیت نے افسانے کی اسپرٹ کو زک پہنچانے سے۔

ایک بات کسی کو بھی کھٹک سکتی ہے وہ یہ کہ بھولی کے ''ہاں ماں'' کہنے اور پھر خاموش رہنے کے بعد جو ڈیڑھ دو صفحات منٹو صاحب نے تحریر کیے ہیں جس میں میرا بستر سے لگ جانا، پڑوسن عورتوں کا تیمار داری کے بہانے گھر آ کر میری موت کا تماشہ اپنی پُر شوق آنکھوں سے دیکھنا، میرا دماغی توازن کھو دینا اور اس کے بعد ہذیانی کیفیت میں پڑوسیوں کے ذریعے گام، اس معاشرتی و خاندانی نظام اور خدا کو کٹہرے میں کھڑا کر دینا شامل ہے، انہیں ہم کس حساب میں رکھیں گے؟ افسانہ تو بھولی کے ردعمل کے بعد ہی ختم ہو جاتا ہے۔ ہو جانا چاہیے..........پھر بھی جو ڈیڑھ دو صفحے ایک Well written اور well concieved افسانے کو پیوند تو نہیں۔ آپ اسے بیان کی گئی میری کہانی کی جگالی یا تبصرہ بھی کہہ سکتے ہیں۔ مگر اصلی بات تو یہ ہے کہ اس کے ذریعے منٹو صاحب نے عورت کے وجود کی کہانی کا ایک montage پیش کیا ہے، اس کے بعد یا شاید اسی وجہ سے یہ افسانہ محض نکّی کی نجی ٹریجیڈی نہیں رہتا بلکہ مکڑی کے تنے ہوئے جال کی طرح پورے معاشرے پر پھیل جاتی ہے۔ وہ معاشرہ جو کبھی گام اور کبھی خدا کا مکھوٹا پہن کر نکیوں کے سامنے کھڑا ہے۔ افسانے کے اختتام میں سماج جو ایک Metaphor کی طرح ابھرتا ہے کیا یہی وہ فنیومینیا نہیں ہے جو بدلتے وقت کے ساتھ بار بار نقادوں سے اپنے مطالعے کا مطالبہ کرتا ہے۔

منٹو صاحب نے میری کہانی ۱۹۵۲ء میں لکھی تھی۔ اسے لکھے ہوئے آج ۶۵ سال بیت چکے ہیں۔ اس عرصے میں عورتوں کی سماجی، سیاسی، تعلیمی، تہذیبی اور ثقافتی حیثیت میں جو انقلابی تبدیلیاں رونما ہوئیں وہ کسی سے پوشیدہ نہیں۔ عورتوں پر ہونے والے مظالم کے خلاف کئی نئے قوانین وضع کیے جا چکے ہیں۔ برسوں تک دھکے کھانے کے بعد ''خواتین بل'' پارلیمنٹ میں بالآخر ٹیبل ہو ہی گیا۔ گلی گلی

میں مختلف کلر اور ڈیزائن کی NGOs عورتوں کے حقوق کے تحفظ کے لیے کمر بستہ ہوگئی ہیں۔ ماس میڈیا اور انٹرنیٹ نے عورتوں کی فلاح اور حقوق کے لیے رائے عامہ کو ہموار کرنے میں اہم رول نبھایا ہے۔ اب تو نگار خان بھی ٹی وی کے chat show میں اپنی اسٹرنگ بکنی کے اسٹریپ کو درست کرتے ہوئے عورتوں پر ہونے والے مظالم کا بکھان پنچم سُر میں کرتی ہوئی دکھائی دے جاتی ہیں۔ مگر کیا سچ مچ حالات بدلے ہیں؟

گھر کی چھت سے نکل کر عورت آزادی کے آسمان کے نیچے تو آ گئی ہے مگر کیا وہ جانتی ہے کہ جس زمین پر کھڑی ہے وہ اصل میں ایک شرنارتھی کیمپ ہے؟

کیا عورت سچ مچ آزاد ہو جاتی ہے؟ ہو پاتی ہے؟؟ عورت کی زندگی، اس کی تقدیر مرد کی محبت اور نفرت کے آس پاس ہی گردش کرتی ہے۔ میری کہانی اسی حقیقت کو طشت از بام کرتی ہے۔ جب تک وہ اپنی اس مجبوری کو ایک با معنی جذبے میں تبدیل نہیں کرتی وہ آزاد ہونے کے باوجود قید ہے کیونکہ اس کی یہ آزادی کبھی بھی خریدی، بیچی، لوٹی، بدلی، یا بھگائی جا سکتی ہے۔ جیسیکا لال، شیوانی بھٹناگر، مدھومیتا سے لے کر پھولن دیوی تک نہ جانے کتنی عورتیں ہیں جنھوں نے اپنے وجود کی آزادی کی قیمت اپنی زندگی سے ادا کی ہیں۔ مگر ان کا ہی نصیب بھوگنے والی ایسی عورتیں بھی تو ان گنت ہیں جو رشتوں کو گہنوں کی طرح سجائے ہتیا اور آتم ہتیا کے بیچ میں لٹکی ہوئی ہیں۔ ہمارے پاس...... ہمارے ساتھ.......

گھرے چوہوں اور باہر کے کوؤں سے اپنے آپ کو بچاتی ہوئی؟

اس بارے میں آپ کا کیا خیال ہے آغا صاحب؟؟؟

منٹو صاحب کی ایک غیر مقبول کہانی کی گمنام کردار

نگی

تحسین فراقی

شہر میں منٹو نے کھولی ہے دکاں سب سے الگ

وفات سے چھپن برس بعد اس سال جب اگست ۲۰۱۲ء میں منٹو کو ان کی ادبی خدمات کے اعتراف کے طور پر بعد از وفات سرکاری اعزاز ''ستارۂ امتیاز'' دینے کا اعلان ہوا تو اول تو ایک معروف مصرع: ''یاد آئی مرے عیسیٰ کو دوا میرے بعد'' لوحِ ذہن پر ابھرا اور معاً بعد منٹو کی ایک تحریر ''جیب کفن'' یاد آئی جس کی اختتامی سطور تھیں:

> ''فتوے دینے والے سوچ رہے ہیں اور اب پھر سے یہ تسلیم کرنے کے لیے آمادہ ہو رہے ہیں کہ میں ترقی پسند ہوں......اور فتووں پر اپنے فتوے دینے والی سرکار مجھے ترقی پسند یقین کرتی ہے یعنی ایک سرخا (ایک) کمیونسٹ، کبھی (کبھی) جھنجھلا کر مجھ پر فحش نگاری کا الزام لگا دیتی ہے اور مقدمہ چلا دیتی ہے، دوسری طرف یہی سرکار اپنی مطبوعات میں اشتہار دیتی ہے کہ سعادت حسن منٹو ہمارے ملک کا بہت بڑا ادیب اور افسانہ نگار ہے......میرا افسردہ دل لرزتا ہے کہ متلون مزاج سرکار خوش ہو کر ایک تمغہ میرے کفن کے ساتھ ٹانک دے گی جو میرے داغِ عشق کی بہت بڑی توہین ہوگی۔''
>
> (بحوالہ منٹو، ابو سعید قریشی، ص۱۰،۱۱)

مجھے نہیں معلوم کہ مقدمہ چلانے والی سابقہ سرکار اور ''ستارۂ امتیاز'' کا تمغہ ٹانکنے والی موجودہ سرکار کے مابین کیا معنوی رشتہ ہے اور آیا اس عمل سے سعادت حسن منٹو کی روح کو طمانیت ملی ہوگی یا تکلیف، مگر اتنی بات ہے کہ منٹو کو اپنی سب سے الگ اور منفرد ادبی حیثیت کا بجا طور پر نہایت تیز اور توانا شعور حاصل تھا، ایسا تیز اور توانا شعور جو ان کی کئی نثری تحریروں میں جا بجا جھلکتا دکھائی دیتا ہے۔ ان کے افسانوں کا ایک قابلِ لحاظ حصہ تو ان کے منفرد ہونے کی گواہی دیتا ہی ہے، ان کے خاکے بھی اردو نثر کی ایک ایسی انوکھی آواز ہیں جسے کبھی فراموش نہ کیا جا سکے گا۔ منٹو نے اپنے بارے میں کس قدر سچ کہا تھا:

''مجھ سے کوئی پوچھے کہ منٹو تم کس جماعت میں سے ہو تو میں عرض کروں گا کہ میں اکیلا ہوں، ہر معاملے میں اکیلا ہوں....جس دن میرا کوئی ثانی پیدا ہو گیا، میں لکھنا چھوڑ دوں گا۔''
(منٹو صاحب ''صاحب'' (محمد طفیل، ص۲۲)

منٹو نے متعدد خاکے لکھے۔ ایک مجموعہ (''گنجے فرشتے'') ان کی زندگی میں شائع ہوا، دوسرا (''لاؤڈ اسپیکر'') ان کی وفات کے بعد مگر ۱۹۵۵ء ہی میں۔ ان خاکوں میں بھی وہی مضطرب، منفرد، بے باک اور تازہ کار روح کارفرما ہے جو منٹو کے افسانوں کا خاصہ تھی۔ ان خاکوں میں سراپا نگاری بھی ہے، بے باک نگاری بھی، ڈرامائی عناصر بھی، اپنی ذات پر غیر معمولی اعتماد بھی اور اپنی ذات کے ناتے بے تکلفی بھی، عبرت کے بعض مناظر بھی (مثلاً یونیورسٹی میں یوم اقبال کے موقعے پر اختر شیرانی کی نشے میں دھت حالت، بے ربط گفتگو اور حاضرین کے آوازے کسنے کا نقشہ) اور زندگی اور زمانے سے انسلاک اور اس کی ہولناکیوں اور ناقابلِ فہم بوالعجبیوں کا شعور بھی۔ مختصر یہ کہ ان خاکوں میں بھی منٹو ایک صاحب اسلوب نثر نگار کی حیثیت میں سامنے آتے ہیں---ایک ایسے نثر نگار جن کے دامن میں بلیغ تخلیقی جملوں، اہم سوانحی معلومات، دردمندی اور حب وطن کے انمول موتی جھلملاتے نظر آتے ہیں۔ خود منٹو کی اپنی زندگی کی بعض اہم جزئیات ان خاکوں میں جا بجا دیکھی جا سکتی ہیں جن سے ان کے سوانح کی تعمیر میں مدد لی جا سکتی ہے اور لی بھی گئی ہے۔

میں کبھی کبھی سوچتا ہوں کہ منٹو اگر تقسیم کے بعد، بمبئی سے پاکستان نہ آتے، تقسیم کے تناظر میں افسانہ ''ٹھنڈا گوشت'' نہ لکھتے اور اس افسانے پر مقدمہ نہ چلتا تو شاید یہ رنگا رنگ، دلچسپ، عبرت آموز اور ناقابلِ فراموش خاکے وجود میں نہ آ سکتے۔ عصمت چغتائی والے خاکے کو چھوڑ کر ''گنجے فرشتے'' کے بقیہ سارے خاکے اور ''لاؤڈ اسپیکر'' کے تمام خاکے پاکستان آنے کے بعد منٹو کے قلم سے نکلے۔ منٹو کی یہ تحریریں ان کے وہ تیکھے اور تہہ رس مشاہدات ہیں جو انھوں نے اپنے خاکوں میں انڈیل دیئے ہیں۔ یہ مشاہدات بے لاگ ہیں، خیر و شر کے تصورات کو بیچ میں لائے بغیر ایک ایسی زندگی کے عکاس ہیں جسے منٹو نے ایک مصور سے زیادہ ایک بے مثل کیمرہ مین کی نگاہ سے دیکھا ہے یا یوں کہیے کہ یہ خاکے ایک ایسی صورت حال کے آئینہ دار ہیں جس پر: آنکھ آئینے کی پیدا کر ذہن تصویر کا، والے مصرعے کا اطلاق ہوتا ہے۔ مگر اس ماہر کیمرہ مین نے جس زاویے سے یہ تصویریں کھینچی ہیں، اس کی داد دیے بغیر نہیں رہا جا سکتا---- تیکھی، انوکھی، حیرت خیز، صدمہ پہنچانے والی اور سفاک حقیقت نگاری کی مظہر۔ خیر منٹو کے خاکوں ہی پر کیا موقوف ہے، ان کے افسانے، مضامین اور دیگر تحریریں بھی ان کی ایسی ہی حقیقت نگاری

کی مفسر اور مناد ہیں۔ بے باکی اور بے باک نگاری منٹو کے خاک اور خمیر میں گندھی تھیں!'' گنجے فرشتے'' کے اختتامیے کی یہ سطور منٹو کے تصورِ خاکہ نگاری ہی کی نہیں، بحثیت مجموعی ان کے تصورِ فن کی بھی خوبی سے نشاندہی کرتی ہیں:

''میرے اصلاح خانے میں کوئی شانہ نہیں، کوئی شیمپو نہیں، کوئی گھونگھر پیدا کرنے والی مشین نہیں۔ میں بناؤ سنگھار کرنا نہیں چاہتا۔ آغا حشر کی بھینگی آنکھ مجھ سے سیدھی نہیں ہو سکی۔ اس کے منہ سے میں گالیوں کے بجائے پھول نہیں جھڑا سکا۔ میرا جی کی ضلالت پر مجھ سے استری نہیں ہو سکی اور نہ میں اپنے دوست شیام کو مجبور کر سکا ہوں کہ وہ برخود (غلط) عورتوں کو سالیاں نہ کہے۔'' [۱]

دراصل منٹو کی شخصیت میں ''ہمہ را بہ نیکوئی یاد کردن'' کی گنجائش تھی ہی نہیں اور اگر تھی بھی تو آٹے میں نمک کے برابر۔ فرشتہ و حیوان کے خمیر سے اٹھنے والے انسان کے باب میں منٹو کی رائے، اخلاقیات کے پیمانوں کو خاطر میں نہ لاتی تھی۔ انھوں نے جس شخصیت کو جیسا پایا، بیان کر دیا۔ ''زردشت نے کہا'' میں ایک موقعے پر انسان کی ماہیت پر گفتگو کرتے ہوئے نطشے نے کہا تھا کہ انسان ایک ایسی رسی ہے جو حیوان اور مافوق البشر کو باہم مربوط کرتی ہے۔ منٹو کے خاکوں میں نری کھری بشریت ہے، مافوق البشریت سے تہی اور بے نیاز۔ متعدد کرداروں کے اس آئینہ خانے کا زیادہ تر مسالہ منٹو کے دس سالہ قیام بمبئی کا مرہون منت ہے۔ ہاں چند خاکے ان کے قیام امرتسر اور قیام دہلی و لاہور کے مشاہدات کی یادگار بھی ہیں۔

بمبئی میں منٹو کے طویل قیام اور مختلف فلم کمپنیوں سے وابستہ ہوئے بغیر مرلی کی دھن، پری چہرہ نسیم بانو، اشوک کمار، نرگس، کشتِ زعفران، بابوراؤ پٹیل، نور جہاں، نواب کاشمیری، پارو دیوی اور میرا صاحب جیسے خاکے کبھی نہ لکھے جا سکتے۔ ادبی و صحافتی شخصیات کے ضمن میں بھی منٹو نے بعض یادگار خاکے لکھے۔ آغا حشر سے دو ملاقاتیں، اختر شیرانی سے چند ملاقاتیں، باری صاحب، دیوان سنگھ مفتون، تین گولے، چراغ حسن حسرت اور عصمت چغتائی، یہ سارے ہی خاکے اپنی بعض خصوصیات اور جزئیات کے باعث قاری کی توجہ جذب کرنے میں کامیاب نظر آتے ہیں۔ دراصل کامیاب خاکہ نگاری کے عناصر ترکیبی میں دقیق اور مسلسل مشاہدہ، اختصار اور ایجاز کے ساتھ شگفتہ اسلوب میں بات کرنے کی قدرت نفسیاتی تحلیل و تجزیہ اور سراپا نگاری غالب اجزاء کی حیثیت رکھتے ہیں۔

بے باک نگاہی کے عادی اور رسیا منٹو نے بغیر لگی لپٹی کے بے باک نگاری کو اپنے خاکوں کا

طرۂ امتیاز بنا کر انھیں ایک ایسی کاٹ اور دھار عطا کی ہے جس کی جھلکیاں کہیں کہیں ''شیش محل'' اور کاغذی پیرہن (عصمت چغتائی) کے خاکوں میں نظر آتی ہیں۔ جو شخص خود اپنے بارے میں خطرناک حد تک کھری اور کھلی باتیں کرنے کا عادی ہو وہ اپنے ملنے والوں کے پوست کندہ سراپے اور سوانح بیان کرنے سے کیسے گریز کر سکتا ہے۔ ذرا دیکھیے وہ ان خاکوں میں جا بجا اپنے بارے میں کس سہولت سے کیسی کیسی باتیں کہہ گیا ہے:

(۱) ''خدا معلوم کون سا سن (سنہ) تھا اور میری عمر کیا تھی لیکن صرف اتنا یاد ہے کہ بصد مشکل انٹرنس پاس کر کے اور دو دفعہ ایف اے میں فیل ہونے کے بعد میری طبیعت پڑھائی سے بالکل اچاٹ ہو چکی تھی اور جوئے سے میری دلچسپی دن بدن بڑھ رہی تھی۔'' (گنجے فرشتے، ص ۲۷)

(۲) ''بھنگ سے مجھے سخت نفرت ہے۔ ایک دو بار استعمال کرنے سے میں اس کے ذلت آفریں نشے اور اس کے ردعمل کا تجربہ کر چکا ہوں۔''

(ایضاً، ص ۶۹)

(۳) ''اپریل کی تیس یا چوبیس تھی۔ مجھے اچھی طرح یاد نہیں رہا۔ پاگل خانے میں شراب چھوڑنے کے سلسلے میں زیر علاج تھا..... ان دنوں ایک عجیب و غریب کیفیت مجھ پر طاری تھی۔ بے ہوشی اور نیم بے ہوشی کے ایک چکر میں پھنسا ہوا تھا۔'' (ایضاً، ص ۱۲۵)

(۴) ''اس زمانے میں میری کسی سے خط و کتابت نہیں تھی۔ دراصل میرا دل بالکل اچاٹ ہو چکا تھا۔ اکثر گھر سے باہر رہتا اور اپنے شرابی دوستوں کے گھر پڑا رہتا جن کا ادب سے دور کا بھی واسطہ نہیں تھا۔ ان کی صحبت میں رہ کر میں جسمانی و روحانی خودکشی کی کوشش میں مصروف تھا۔'' (ایضاً، ص ۱۴۲)

(۵) مجھے عورتوں کے بیگ چوری چوری دیکھنے کا بہت شوق ہے۔''

(ایضاً، ص ۱۶۷)

(۶) میں نے اس زمانے میں شعر کہنے کی بھی کوشش کی۔ فرضی معشوقوں کے نام عطر لگے کاغذوں پر بڑے بڑے طویل محبت نامے بھی لکھے، مگر بکواس سمجھ کر پھاڑ دیے۔ دوستوں کے ساتھ مل کر چرس کے سگریٹ پیے، کوکین کھائی، شراب پی مگر جی

کی بے کلی دور نہ ہوئی۔''   (لاؤڈ اسپیکر، لاہور، سنگ میل، ۲۰۰۹ء، ص ۱۴۷)

اپنے بارے میں اس قدر صاف گوئی اور بے باک نگاری کے لیے چیتے کا جگر چاہیے۔ منٹو نے جیسی صاف گوئی اپنے لیے پسند کی ویسی ہی دوسروں کے لیے بھی روا رکھی۔ چنانچہ اپنے اصلاح خانے میں انھوں نے شانے اور شیمپو سے کام لیے بغیر اپنے ملنے والوں کے گلگونۂ عارض کی تہہ داری کے بغیر اصلی چہرے دکھائے، ایسے چہرے جن میں سے بعض تو بھلائے نہیں بھولتے۔ کیا آپ اس طرح کی سراپا نگاری سے صرفِ نظر کر سکتے ہیں؟

(۱)   ''چپٹا چہرہ، سپاٹ پیشانی، موٹی ناک، موٹے ہونٹ، گہرا سانولا رنگ، چھدرے بال، آنکھیں بڑی بڑی اور پر کشش، ان میں تھوڑی سی اداسی بھی تھی۔ بڑی شستہ اور رفتہ اردو میں حاضرین سے گفتگو کر رہے تھے۔''

(اختر شیرانی، مشمولہ گنجے فرشتے، ص ۴۶)

(۲)   اس کے گلے میں موٹے موٹے گول منکوں کی مالا تھی، جس کا صرف بالائی حصہ قمیص کے کھلے ہوئے کالر سے نظر آتا تھا۔ میں نے سوچا اس انسان نے اپنی کیا ہیئت کذائی بنا رکھی ہے۔ لمبے لمبے غلیظ بال جو گردن سے نیچے لٹکتے تھے۔ فرنچ کٹ سی داڑھی، میل سے بھرے ہوئے ناخن۔ سردیوں کے دن تھے۔ ایسا معلوم ہوتا تھا کہ مہینوں سے اس کے بدن نے پانی کی شکل نہیں دیکھی۔''

(تین گولے (بہ سلسلہ میراجی) ایضاً، ص ۵۹)

(۳)   ''داڑھی غائب تھی۔ سر کے بال بہت ہلکے تھے مگر بدن کی غلاظت بدستور موجود، چپل کا ایک پیر درست حالت میں تھا۔ دوسرا مرمت طلب تھا۔ یہ کمی اس نے پاؤں پر رسی باندھ کر دور کر رکھی تھی۔''   (ایضاً، ص ۶۶)

(۴)   ''اگر کسی اسٹوڈیو میں آپ کو کسی مرد کی بلند آواز سنائی دے۔ اگر آپ سے کوئی بار بار ہونٹوں پر اپنی زبان پھیرتے ہوئے بڑے اونچے سروں میں بات کرے یا کسی محفل میں کوئی اس انداز سے بول رہے ہوں جیسے وہ سانڈے کا تیل بیچ رہے ہوں تو آپ سمجھ جائیں گے کہ وہ حکیم احمد شجاع کے فرزند نیک اختر مسٹر انور کمال پاشا ہیں۔''   (لاؤڈ اسپیکر، ص ۱۸۸)

اور اب ان کی بے باک نگاری کے چند نمونے بھی ملاحظہ کیجیے اور دیکھیے کہ انسانی زندگی کن

واہمہ شکن تضادات کی آماجگاہ رہی ہے اور ہے:

(۱) ''میں نے ان کے چند ڈرامے پڑھے جو اغلاط سے پُر تھے۔ نہایت ہی ادنیٰ کاغذ پر چھپے ہوئے تھے۔ بعض اشعار سوقیانہ تھے بعض نہایت ہی لطیف۔ سب سے پرلطف بات یہ ہے کہ ان ڈراموں کا موضوع طوائف تھا جن میں آغا صاحب نے اس کے وجود کو سوسائٹی کے حق میں زہر ثابت کیا تھا اور آغا صاحب عمر کے اس حصے میں شراب چھوڑ کر ایک طوائف سے بہت پر جوش عشق فرمار ہے تھے۔''

(آغا حشر، ایضاً، ص ۳۸)

(۲) ''بڑی بڑی سرخ بغاوتوں کے نیلے نقشے تیار کرتے تھے اور پٹاخے کی آواز سن کر زرد ہو جاتے تھے۔ ان کو ایک لڑکی سے محبت تھی لیکن ماں باپ کسی اور سے ان کا رشتہ پکا کر چکے تھے۔ جب ان کو معلوم ہوا کہ عشق فرمارہے ہیں تو انھوں نے شادی کی تاریخ پکی کردی۔ جب تاریخ نزدیک آئی تو غائب ہو گئے مگر بکرے کی ماں زیادہ دیر تک خیر نہ منا سکی۔ ان کی ہونے والی دلھن نے بڑا معرکے کا خط لکھا جس میں یہ دھمکی درج تھی کہ اگر انھوں نے اس سے شادی نہ کی تو وہ ان کے پیٹ میں چھری بھونک دے گی۔ باری صاحب ڈر گئے اور شادی کرلی۔''

(باری صاحب، ایضاً، ص ۷۹)

(۳) ''ان (باری علیگ) کا کہنا تھا کہ صرف وہی زبان جاندار ہوتی ہے جس میں دی ہوئی گالی وزن دار ہو اور انفرادیت رکھتی ہو۔ ان کا ایمان تھا کہ دنیا کی کوئی زبان گالیوں کے مقابلے میں پنجابی کا مقابلہ نہیں کرسکتی اور پرلطف بات یہ ہے کہ خود باری صاحب نے اپنی زندگی میں ایک سطر بھی پنجابی زبان میں نہ لکھی۔''

(ایضاً، ص ۹۷)

(۴) ''وہ انگریزوں کے سخت دشمن تھے لیکن یہ طرفہ تماشا ہے کہ جب انگریز چلا گیا تو وہ اسی کے نوکر ہو گئے۲۔ انھوں نے ''کمپنی کی حکومت'' جیسی باغیانہ کتاب لکھی لیکن اس کمپنی کے سابقہ ٹھیکے داروں کی ملازمت میں انھوں نے اپنی زندگی کے چند آخری اور بڑے قیمتی برس گزارے۔'' (ایضاً، ص ۱۰۰)

منٹو کے خاکوں کے مطالعے کے بعد قاری کے ذہن میں ایک سوال پیہم گردش کرتا ہے۔ کیا

اپنے کرداروں سے گہری ہمدردی، محبت اور عمیق ذہنی مقاربت Empathy کے بغیر ایسے خاکے وجود میں آسکتے تھے۔ میرا جواب ہے کہ ہرگز نہیں۔ منٹو کا کمال یہ ہے کہ وہ معاشرتی سطح پر ان نہایت معروف وممتاز فنکاروں، ہیروؤں اور ایکٹرسوں کے باطن میں جھانکنے اور ظاہری چکا چوند اور گلیمر کے پس پردہ ان کے دلوں کی ٹوہ لینے کی غیر معمولی صلاحیت رکھتے ہیں۔ منٹو کے وجود میں رچی بسی کمال درجے کی دردمندی ان کے افسانوی کرداروں کے باطنی حزن وہول ہی کو سطح پر نہیں لاتی، ان کے خاکوں میں بھی جا بجا لَو دیتی نظر آتی ہے۔ برعظیم کی معروف اور ہزاروں دلوں کی حاکم ایکٹرس نرگس کے باطن میں مچی ہلچل کا سراغ منٹو کی تہ رس اور دردمند شخصیت ہی سے ممکن تھا۔ نرگس کے باطن کا احاطہ کیے ہوئے حزن ہی کا ایک متوازی رنگ ہمیں ''کالی شلوار'' کی سلطانہ میں دکھائی دیتا ہے حالانکہ دونوں کے معاشرتی مرتبے میں زمین آسمان کا فرق ہے۔ دراصل سچے فن کار کی شخصیت خانوں، قوسوں اور کمانوں میں بٹی ہوئی نہیں ہوتی، ایک مربوط اور منضبط وجود ہوتی ہے اور یہ منضبط وجود ایک مربوط زاویۂ نگاہ کو ظہور میں لاتا ہے جو فنکار کی تخلیق کردہ ہر صنف میں جھلکتا دکھائی دیتا ہے۔ شہرت کی بامِ عروج کو پہنچے ہونے کے باوجود نرگس کا باطنی وجود کوئی اور ہی کہانی کہتا دکھائی دیتا ہے:

> میری بیوی نے مجھے بتایا کہ گھر میں نرگس کی ہر حالت ہر ادا میں الھڑ پن تھا۔ اس میں وہ شوخی وہ طراری، وہ تیکھا پن نہیں تھا جو اس کے سراپا میں پردے (اسکرین) پر نظر آتا ہے۔ وہ بڑی ہی گھریلو قسم کی لڑکی تھی۔ میں نے خود ہی محسوس کیا تھا لیکن جانے کیوں اس کی چھوٹی چھوٹی آنکھوں میں مجھے ایک عجیب وغریب قسم کی اداسی تیرتی نظر آتی تھی جیسے کوئی لاوارث لاش تالاب کے ٹھہرے پانی پر ہوا کے ہلکے ہلکے جھونکوں پر ارتعاش پذیر ہے۔''
>
> ''وہ کیوں مغموم تھی۔ کیا غیر شعوری طور پر وہ یہ محسوس تو نہیں کر رہی تھی کہ عشق ومحبت کا یہ مصنوعی کھیل کھیلتے ایک دن وہ کسی ایسے لق ودق صحرا میں نکل جائے گی جہاں سراب ہی سراب ہوں گے، پیاس سے اس کا حلق سوکھ رہا ہوگا اور آسمان پر چھوٹی چھوٹی بدلیوں کے تھنوں میں صرف اس لیے دودھ نہیں اترے گا کہ وہ یہ خیال کریں گے کہ نرگس کی پیاس محض بناوٹ ہے۔''
>
> (گنجے فرشتے، ص ۲۰۸، ۲۰۹)

کیا مندرجہ بالا اقتباس ''کالی شلوار'' کی سلطانہ کی یاد نہیں دلاتا جس کے محسوسات کو منٹو نے

بایں الفاظ زبان عطا کی تھی۔

''سلطانہ اپنے ہاتھوں کی طرف دیکھتی جن پر نیلی نیلی رگیں بالکل پٹریوں کی طرح ابھری رہتی تھیں۔ اس لمبے اور کھلے میدان میں ہر وقت انجن اور گاڑیاں چلتی رہتیں۔ پھر کبھی کبھی جب وہ گاڑی کے کسی ڈبے کو انجن نے دھکا دے کر چھوڑ دیا ہو، اکیلے پٹریوں پر چلتا دیکھتی تو اسے اپنا خیال آتا۔ وہ سوچتی کہ اسے بھی کسی نے زندگی کی پٹری پر دھکا دے کر چھوڑ دیا ہے اور خود بخود جارہی ہے، دوسرے لوگ کانٹے بدل رہے ہیں اور وہ چلی جارہی ہے نہ جانے کہاں۔ پھر ایک روز ایسا آئے گا جب اس دھکے کا زور آہستہ آہستہ ختم ہوجائے گا اور وہ کہیں رک جائے گی، کسی ایسے مقام پر جو اس کا دیکھا بھالا نہ ہوگا۔

(نقوش، منٹو نمبر، ص ۱۷۱،۲ ۱۷)

حال سے مطمئن یا نا مطمئن مگر دہشتِ فردا سے بہر طور نڈھال ان کرداروں کی نبض پر منٹو کی حرکت شناس اور رمز آگاہ انگلیاں جیسے جیسے بھید آشکار کرتی ہیں، اس کی داد کون ظالم نہ دے گا؟ باطن کے سمندر میں عمیق غوطہ زنی اور تلوار سمان تیکھے مشاہدے کی اسی تیز برق پاشی کے نتیجے میں منٹو دنیاوی نقطۂ سے معروف لیکن معمول کی اخلاقیات کی رو سے برے سمجھے جانے والے اپنے کرداروں میں بعض ایسے پہلو بھی تلاش کر لیتے ہیں جو قاری کو بڑی حیرت سے دوچار کرتے ہیں۔ گنجے فرشتے کی ''پری چہرہ نسیم بانو'' ایک ایسا ہی کردار ہے۔ بمبئی کے نگار خانے کی یہ معروف فلم ایکٹریس جو بقول منٹو اپنے حسن و جمال کے باعث جس کونے یا جگہ بیٹھتی، ایک دم سج جاتا تھا، جس کے ہاں دولت کی ریل پیل تھی اور شہرت جس کی باندی تھی، اپنے باطن کو دنیاوی علائق سے کس قدر بچا کر رکھتی ہے، اس کا اندازہ خاکے کی ان اختتامی سطور سے ہوتا ہے جہاں وہ منٹو اور منٹو کی اہلیہ صفیہ کو اپنے ہاں رات رہ جانے پر آمادہ کرتی ہے۔ آگے کا قصہ یوں تھا جس کو بیگم منٹو نے روایت کیا:

''یہ کہہ کر اس نے نیا سلیپنگ سوٹ نکالا...... یہ تم پہن لو، بالکل نیا ہے''۔ ''بالکل نیا'' پر زور تھا جس کا مطلب میری بیوی سمجھ گئی اور لباس تبدیل کرکے بستر پر لیٹ گئی۔ نسیم نے اطمینان سے شب خوابی کا لباس پہنا۔ چہرے کا میک اپ اتارا تو صفیہ نے حیرت زدہ ہوکر کہا ''ہائے، تم کتنی پیلی ہو نسیم''۔ نسیم کے پھیکے ہونٹوں پر مسکراہٹ نمودار ہوگئی۔ یہ سب میک اپ کی کارستانی ہے۔''

''میک اپ اتارنے کے بعد اس نے چہرے پر مختلف روغنیات ملے اور ہاتھ دھو کر قرآن اٹھایا اور تلاوت شروع کر دی۔ میری بیوی بے حد متاثر ہوئی۔ بے اختیار اس کے منہ سے نکلا ''نسیم....... قسم تم تو ہم لوگوں سے کہیں اچھی ہو۔''

(ایضاً، ص ۱۶۸)

یہ حیران کن صورتِ احوال منٹو کے اس معروف قول کی یاد دلاتی ہے کہ ''بادی النظر میں عصمت باختہ عورتوں کو مذہب سے یہ لگاؤ ایک ڈھونگ معلوم ہوتا ہے مگر حقیقت میں یہ ان کی روح کا وہ حصہ پیش کرتا ہے جو سماج کے زنگ سے یہ عورتیں بچا بچا کے رکھتی ہیں۔'' (منٹو کے مضامین، ص ۱۵۸)

خود کھلے ڈلے، اخلاقیات کو بظاہر خاطر میں نہ لانے والے، بے جا طور پر بدنام فحش نگار مگر دراصل بے رحم اور سفاک حقیقت نگار منٹو نے بھی اپنی روح کے ایک حصے کو پیغمبرِ اسلام کی محبت سے آباد کر رکھا تھا اور اسلام پر غیر معمولی ایقان سے اپنے باطن کو بسا رکھا تھا۔[۳] یہی وجہ ہے کہ محفلِ عیش و نوش کی انتہائی گرمیِ نشاط میں بھی جب اشوک کی فلم کی اداکارہ پارو جو قبل ازیں میرٹھ شہر کے تمام رنگین مزاج رؤسا کی منظورِ نظر تھی اور اب اس محفل نشاط میں ٹھمریاں، غزلیں اور گیت گا کر مجلس کو گرما رہی تھی، جب نعت پڑھنے کا آغاز کرتی ہے تو منٹو کا ردِ عمل یہ تھا:

''ٹھمریاں، غزلیں، گیت بہت دیر تک ہوتے رہے۔ آخر میں جب اس نے بھجن سنایا تو اس نے میری موجودگی کا احساس کر کے ایک نعت شروع کی۔ لیکن میں نے فوراً اس کو روک دیا ''پارو دیوی! یہ محفل نشاط ہے.... شراب کے دور چل رہے ہیں۔ یہاں کالی کملی والے کا ذکر نہ کیا جائے تو اچھا ہے۔''

(لاؤڈ اسپیکر، ص ۱۸۵)

منٹو نے حضورؐ کے لیے ''کالی کملی والے'' کی ترکیب استعمال کی ہے اور اس ترکیب میں جو والہیت اور سپردگی کی کیفیت ہے، اہلِ نظر سے مخفی نہیں۔ ''کالی کملی والے'' ہی سے نہیں، منٹو اس پر اترے ہوئے دین کو بھی ایک زندہ حقیقت سمجھتے تھے[۴]۔ خوبصورت انگریزی لکھنے والے ''فلم انڈیا'' کے ادار یہ نویس اور ذہین قلم کار بابوراؤ پٹیل کا بے لاگ خاکہ لکھنے والا منٹو جہاں اس کی تحریروں کا گرویدہ ہے وہیں اسلام کے باب میں اس کے تعصب اور بعض زہر بھری تحریروں پر گرفت بھی کرتا ہے۔ منٹو کو اس امر پر حیرانی ہے کہ بابوراؤ پٹیل جیسا تاریخ کا مطالعہ رکھنے والا کس قدر بے خبر ہے۔ اس کے بعد منٹو جو کچھ لکھتے ہیں وہ عالمِ اسلام کی آج کی صورتِ حال میں حد درجہ لائق توجہ ہے۔ کیا اہلِ اسلام منٹو کے

اس ایقان بھرے موقف کو قابلِ التفات سمجھیں گے اور اس کی روشنی میں اپنے آئے دن کے جذباتی ردِ اعمال پر نظرِ ثانی کرنا پسند کریں گے:

”یہ قوم اور یہ مذہب سراب نہیں ایک ٹھوس حقیقت ہے۔ اسلام اور ہادی اسلامؐ کے خلاف لوگ دریدہ دہنی کرتے رہے ہیں لیکن اس سے کچھ فرق نہیں پڑتا۔ پاکستان کے خلاف بھی لوگ ایک عرصے تک زہر اگلتے رہیں گے۔ اس سے کیا ہوتا ہے...... مجھے افسوس تو اس بات کا ہے کہ حالات نے کتنا شاندار قلم غلاظت اور گندگی میں ڈبو دیا.... کوئی آرٹسٹ کسی کی مذہبی دل آزاری کا باعث نہیں ہو سکتا۔“
(گنجے فرشتے، ص ۲۴۸)

آپ نے دیکھا کہ ایک سچے آرٹسٹ نے کتنی بڑی صداقت کو کس سہولت سے الم نشرح کر دیا ہے اور بابو راؤ پٹیل، آج کے ٹیری جونز اور ان کے قبیل کے دیگر متعدد دریدہ دہنوں کو اور ان کے خلاف جذباتی ردِ عمل ظاہر کرنے والوں کو کتنا اہم درس دیا ہے!

منٹو کی خاکہ نگاری کا یہ جائزہ اس وقت تک نامکمل رہے گا جب تک ”گنجے فرشتے“ کے اولین خاکے ”میرا صاحب“ سے اعتنا نہیں کیا جائے گا۔ منٹو کے تمام خاکوں میں یہ واحد خاکہ ہے جس کو منٹو کے واحد متکلم کے بجائے قائدِ اعظم محمد علی جناح کے ڈرائیور محمد حنیف آزاد کے توسط سے استوار کیا گیا ہے۔ خاکہ اپنے اندر جناح کی شخصیت کے حوالے سے بعض ایسی نادر معلومات رکھتا ہے جس سے ”جنا حیات“ کا کوئی طالب علم صرفِ نظر نہیں کر سکتا۔ جناح کی کیسی جیتی جاگتی اور سچی تصویر آنکھوں کے سامنے پھر جاتی ہے اور ان کی نجی زندگی کے بعض اہم پہلو سامنے آتے ہیں۔ منٹو نے اشاروں میں جناح کے بارے میں کیسی گہری باتیں لکھ دی ہیں:

”قائدِ اعظم کا سکریٹری مطلوب بڑا وجیہہ آدمی تھا۔ جتنے ڈرائیور تھے، سب کے سب جسمانی صحت کا بہترین نمونہ تھے۔ کوٹھی کے پاسبان بھی اسی نقطۂ نظر سے چنے جاتے تھے۔ اس کا نفسیاتی پس منظر اس کے سوا کیا ہو سکتا ہے (کہ) جناح مرحوم خود بہت ہی لاغر اور نحیف تھے مگر طبیعت چونکہ بے حد مضبوط اور کسرتی تھی اس لیے کسی ضعیف اور نحیف شے کو خود سے منسوب ہوتا پسند نہ کرتے تھے۔“
(گنجے فرشتے، ص ۱۶)

قائدِ اعظم کے قیامِ بمبئی کے دوران ایک مرحلہ وہ بھی آتا ہے جب ان کی لڑکی ویناان کی مرضی

کے علی الرغم ایک پارسی لڑکے سے شادی کر لیتی ہے۔ جناح کے لیے یہ بات بڑی صدمہ انگیز تھی۔ ان پر اس واقعے کا کیا اثر ہوا اسے پڑھیے تو قائداعظم کے چٹان کے سے ناقابلِ شکست کردار کے انسانی پہلو سے گہری آگاہی ہوتی ہے۔ ذرا اس صدمے کا بڑا موثر بیان منٹو کے ہاں دیکھئے اور محسوس کیجئے کہ یہ نقشہ کتنا زندہ، کتنا بولتا ہوا، کتنا ناطق اور کتنا فطری ہے۔:

''ان کا چہرہ اس قدر لطیف تھا کہ معمولی سے معمولی واقعہ بھی ان پر اتار چڑھاؤ پیدا کر دیتا تھا جو دوسروں کو فوراً نظر آجاتا تھا۔ ماتھے پر ہلکی شکن ایک خوفناک خط کی صورت اختیار کر جاتی تھی....ان کے دل و دماغ پر اس حادثے سے کیا گزری، اس کے متعلق مرحوم ہی کچھ کہہ سکتے تھے۔ ہمیں صرف خارجی ذریعوں سے جو کچھ معلوم ہوا اس کی بنا پر یہ کہہ سکتے ہیں کہ وہ بہت مضطرب رہے۔ پندرہ روز تک وہ کسی سے نہ ملے۔ اس دوران میں انھوں نے سیکڑوں سگار پھونک ڈالے ہوں گے اور سیکڑوں میل ہی اپنے کمرے میں ادھر ادھر چکر لگا کر طے کیے ہوں گے۔''

ملازموں سے کیا بات چھپی رہتی ہے۔ کبھی کبھی وہ صندوق کھلوانے کا حکم دیتے تھے۔ جست کے اس جہازی صندوق میں بے شمار کپڑے تھے۔ ان کی مرحوم بیوی اور نافرمانبردار لڑکی کے، جب وہ چھوٹی سی بچی تھی۔ یہ کپڑے باہر نکالے جاتے تو صاحب بڑی سنگین خاموشی سے ان کو دیکھتے رہتے۔ ایک دم ان کے دبلے پتلے اور شفاف چہرے پر غم واندوہ کی لکیروں کا ایک جال سا بکھر جاتا۔ ''اٹ از آل رائٹ''، ''اِٹ از آل رائٹ'' کہہ کر وہ اپنی آنکھ سے مونوکل اتارتے اور اسے پونچھتے ہوئے ایک طرف چل دیتے''۔ (ایضاً،۲۰،۲۱)

اپنے محبوب دوست شیام کی رحلت پر لکھا گیا ان کا خاکہ اپنے اندر کیسا حسرت آمیز اختتامیہ رکھتا ہے:

''پیارے شیام، میں بمبئی ٹاکیز چھوڑ کر چلا گیا تھا۔ کیا پنڈت جواہر لعل نہرو کشمیر نہیں چھوڑ سکتے ؟'' (ایضاً، ص ۱۴۹)

منٹو کے بعض خاکے اپنے اندر وسعت علم اور گہرے تجزیے کی دولت سمیٹے ہوئے ہیں۔ میراجی کا خاکہ ''تین گولے'' اور ''باری صاحب'' میں اس کے شواہد جا بجا ملتے ہیں۔ منٹو کی خاکہ نگاری میں کہیں

کہیں بھٹکنے اور بے راہ ہو جانے کے شواہد بھی موجود ہیں۔ ''پراسرار نینا'' میں تو بھٹکنے کے آثار بہت زیادہ ہیں۔ یوں بھی یہ خاکہ نامکمل سا ہے تاہم مجموعی حیثیت سے منٹو نے افسانے کی طرح خاکے میں بھی اپنے لیے ایک الگ راہ نکالی ہے۔ ان کے خاکوں کا اسلوب رواں دواں اور برجستہ ہے اور ان میں بلیغ اور تخلیقی پیرایہ ہائے بیان نے ان خاکوں کو ایک تازہ روپ، ایک نئی دھج، ایک نیا بانکپن عطا کیا ہے۔ بے محل نہ ہوگا اگر چند ایسے جملے یہاں پیش کر دیے جائیں:

(۱) ''یہ نور ہے.... نور جہاں ہے.... سرور جاں ہے۔ خدا کی قسم ایسی آواز پائی ہے کہ بہشت میں خوش الحان سے خوش الحان حور بھی سنے تو اسے سیندور کھلانے کے لیے زمین پر اتر آئے۔'' (لاؤڈ اسپیکر، ص ۳۶)

(۲) ''ان کی توند بڑھی ہوئی تھی..... جب وہ ہنستے تھے تو یہ بھی ہنسا کرتی تھی۔'' (گنجے فرشتے، ص ۹۵)

(۳) ''ادھر بازار کے اختتام پر سمندر اوندھے منہ لیٹا ستار رہا تھا۔ بڑی بڑی قیمتی کاریں سڑک کی چمکیلی سطح پر تیر رہی تھیں۔ تھوڑی دیر کے بعد ایک ہانپتا ہوا سڑکیں کوٹنے والا انجن نمودار ہوا۔'' (ایضاً، ص ۱۸۶)

(۴) ''ادب کا کوئی جغرافیہ نہیں۔ اسے نقشوں اور خاکوں کی قید سے جہاں تک ممکن ہو، بچانا چاہیے۔'' (ایضاً، ص ۱۲۳)

حالی نے کہا تھا:

مال ہے نایاب پر گاہک ہیں اکثر بے خبر
شہر میں حالؔی نے کھولی ہے دکاں سب سے الگ

دوسرے مصرعے میں اگر حالؔی کی جگہ منٹو کا نام ٹانک دیجیے تو صورتِ حال بلیغ تر ہو جائے گی:

شہر میں منٹو نے کھولی ہے دکاں سب سے الگ

ہمایوں اشرف

منٹو کی خاکہ نگاری

خاکہ نگاری مشکل فن ہے۔ یہ سوانح نگاری کا حصہ ہوتے ہوئے بھی اس معنی میں اس سے الگ ہے کہ یہاں خاکہ نگار ایک جانبدار فرد کی حیثیت سے ثبوت اور شواہد کی روشنی میں شخصیت کو پیش نہیں کرتا ہے بلکہ یہ شخصیت کے بارے میں خاکہ نگار کے اپنے تجربات و مشاہدات اور اخذ و قبول کا آئینہ ہوتا ہے۔ یہاں بعض اوقات شخصی رفاقتیں اور رقابتیں بھی پیچھا نہیں چھوڑتی ہیں۔ اس لیے توازن اور اعتدال ہی اچھے خاکے کی خوبی کہلاتی ہے۔ ڈاکٹر خلیق انجم کی یہ رائے حقیقت پر مبنی ہے کہ:

> ''خاکہ کا فن بہت مشکل اور کٹھن فن ہے۔ اسے اگر نثر میں غزل کا فن کہا جائے تو غلط نہ ہوگا۔ جس طرح غزل میں طویل مطالب بیان کرنے پڑتے ہیں، ٹھیک اسی طرح خاکے میں مختصر الفاظ میں پوری شخصیت پر روشنی ڈالنی پڑتی ہے۔''

خاکہ دراصل کسی شخصیت کی قلمی تصویر ہوتی ہے جس کا خالق بت ساز یا مصور یا فوٹو گرافر نہیں بلکہ ایک ادیب ہوتا ہے جو اپنی ادیبانہ قوتوں سے کسی شخص کی عکس کشی یا مرقع نگاری کرتا ہے۔ اس کے بنانے میں نہ سنگ تراش کے اوزاروں کی حاجت ہے، نہ رنگا رنگ پیالوں اور برش کی، نہ پنسل یا چارکول کی اور نہ کیمروں کی۔ یہ صورتیں محض الفاظ سے مرتب کی جاتی ہیں اور ان میں مجسموں، تصویروں، شبیہوں اور فوٹو سے زیادہ دلکشی اور اثر خیزی ہوتی ہے۔ مرقع کشی میں خاکہ نویس کو اس کا خاص خیال رکھنا پڑتا ہے کہ اس کا خاکہ اتنا تخیلی نہ ہو کہ وہ صرف ہمارے تصور میں زندہ رہ سکے اور نہ اس قدر حقیقی ہو کہ نظروں تک ہی موجود رہے، اس کی دلکشی اور حسن نہ صرف وقتی اور مقامی ہو بلکہ یہ ہر خطۂ ارض اور ہر دور میں مثل تازہ گلاب نظر آئے۔ کیونکہ یہ کسی عام شخص کا عام چہرہ نہیں ہوتا جو اس کی صرف اصلی شبیہ نظر آئے بلکہ یہ وہ قلمی تصویر ہوتی ہے جس پر اس کے ظاہری رنگ و روپ کے علاوہ اس کی انفرادیت کا پرتو بھی موجود رہتا ہے۔ یعنی اس کی تصویر میں بڑی حد تک اس کی صورت جھلملاتی رہتی ہے۔ خاکے میں

خارجی شخصیت کا بیان بھی ہوتا ہے لیکن اس سے کہیں زیادہ اہم داخلی شخصیت یعنی عادات واطوار، مزاج، نفسیات، پسند و ناپسند وغیرہ کی تفصیل ہوتی ہے۔ تاثراتی پیرائے میں، کیف واثر سے لبریز۔

اگر مرقع نگار، اعلیٰ پایہ کا انشا پرداز، حق گو، بے باک، پر خلوص اور نقاش نہیں بلکہ عکاس بھی ہو تو یہ بالکل ممکن ہے کہ ہر معمولی قلم زدہ انسان غیر معمولی بن جائے اور ہر غیر معمولی فرد معمولی ہو جائے۔

اردو ادب میں خاکہ نگاری پر اظہار خیال کرتے ہوئے پروفیسر مغنی تبسم نے لکھا ہے کہ:

> ''خاکہ نگاری اردو کی ایک مقبول صنف ادب ہے۔ خاکے کے لیے ویسے موضوع کی تخصیص نہیں ہے لیکن زیادہ تر خاکے ایسی شخصیتوں کے لکھے گئے ہیں جنھوں نے فنون لطیفہ بالخصوص ادب اور شاعری یا پھر کسی اور شعبۂ حیات میں نمایاں کارنامے انجام دیئے ہیں۔ اس کا سب سے بڑا سبب یہ ہے کہ جن شخصیتوں کے کارناموں سے ہم متاثر اور مستفید ہوتے ہیں ان کی نجی زندگی کی تفصیلات جاننے کی خواہش بھی ہمارے دل میں پیدا ہوتی ہے۔ اس کے علاوہ جب سے تحلیل نفسی کے نظریے کو فروغ ہوا ہے۔ فنکاروں کی تخلیقات کے لاشعوری محرکات کا مطالعہ بھی ایک دلچسپ مشغلہ بن گیا ہے۔ ہر صنف ادب کی طرح اس کے بھی اپنے فنی تقاضے اور مسائل ہوتے ہیں، جن سے خاکہ نگار یا خاکے کا ناقد روگردانی نہیں کرسکتا۔ اردو میں خاکے تو بہت سے لکھے گئے لیکن سوائے چند ایک مضامین کے خاکے کے فن کا مبسوط انداز میں جائزہ لینے کی کوئی سنجیدہ کوشش نہیں کی گئی۔ خاکہ نگار اپنے ذوق سلیم کے سہارے ہی اس صنف میں طبع آزمائی کرتے رہے ہیں۔ خوش قسمتی سے اردو میں خاکہ نگاری کو پروان چڑھانے میں ایسے صاحب طرز ادیبوں نے اہم حصہ لیا جو افسانہ، انشائیہ یا مزاح نگاری کے فن پر قدرت رکھتے تھے۔ نتیجتاً خاکے کی صنف میں مختلف اصناف ادب کی خصوصیات یکجا ہو گئیں اور اس میں اسالیب کے تنوع کے ساتھ فنی اعتبار سے بھی خاصی وسعت پیدا ہوگئی۔''

اردو ادب میں خاکہ نگاری کوئی نئی صنف نہیں اور نہ ہی اس کے فروغ و نمو میں ہمارے ادباء کسی مغربی ادب کے رہین منت ہیں۔ یہ ہماری پیداوار ہے، جس کی داغ بیل دیگر اصنافِ ادب کی طرح ہمارے ملک اور ہماری فضا میں ہوئی ہے۔ اس کی اختراع کا سہرا اردو کے ادیبوں کے سر ہے۔ اس میں شبہ نہیں کہ آگے چل کر انگریزی ادب کے اثرات بھی اس نے قبول کیے۔

خاکہ کے ابتدائی خدوخال شعراء کے تذکروں میں ملتے ہیں۔ محمد حسین آزاد کی ''آب حیات'' میں شعرا کے جاندار خاکے پیش کیے گئے ہیں۔ بحیثیت ایک آزاد صنف کے خاکہ نگاری کا وجود بیسویں صدی میں ہوا۔ مرزا فرحت اللہ بیگ، مولوی عبدالحق، رشید احمد صدیقی، چراغ حسن حسرت، آغا حیدر حسن دہلوی، شوکت تھانوی، عصمت چغتائی، خواجہ محمد شفیع دہلوی، مجید لاہوری، مرزا محمود بیگ، شورش کاشمیری، جوش ملیح آبادی، تخلص بھوپالی، ضیاالدین برنی، الطاف حسن قریشی، عبدالماجد دریا آبادی، اعجاز حسین، غلام السیدین، علی جواد زیدی، فکر تونسوی، رئیس احمد جعفری، اشرف صبوحی، شاہد احمد دہلوی، اوپندر ناتھ اشک، کرشن چندر، محمد طفیل، نورالحسن نقوی، مثنیٰ رضوی، عاشق بٹالوی، نیر واسطی، مہندر ناتھ بلونت گارگی، مجتبیٰ حسین اور سعادت حسن منٹو جیسے انشاء پردازوں نے اپنے زور قلم سے اس صنف کو اس درجہ نکھارا ہے کہ وہ موجودہ دور میں اردو ادب کی ایک دلکش اور مقبول عام صنف بن گئی ہے۔

منٹو ایک منفرد اور بے مثال خاکہ نگار ہے جس کی تحریریں جب تک اردو ادب میں باقی رہیں گی، خاکہ اردو ادب کی ایک مقبول صنف بنا رہے گا۔ اس کے خاکوں کے دو مجموعے ''گنجے فرشتے'' اور ''لاؤڈ اسپیکر'' کے نام سے شائع ہو چکے ہیں۔ منٹو کے خاکے بھی اس کی دوسری تخلیقات کی طرح اس کی کتاب زندگی کے وہ بکھرے پنے ہیں جس میں اس کی ذات سب سے نمایاں اور غالب ہے۔ اس نے کل چوبیس ادبی، صحافتی اور فلمی شخصیتوں کے خاکے لکھے ہیں جن میں قائداعظم محمد علی جناح کی شخصیت بھی شامل ہے۔ آغا حشر کاشمیری، اختر شیرانی، چراغ حسن حسرت اور عبدالباری جیسی مقتدر ہستیاں بھی، میراجی وعصمت جیسے ہم عصر ادیب بھی اور فلمی دنیا کی کئی بڑی ہستیاں بھی لیکن ان سارے خاکوں میں سب سے نمایاں شخصیت خود منٹو کی ہے۔ اس نے خود اپنے بارے میں لکھا ہے:

> ''منٹو کے متعلق اب تک بہت کچھ لکھا اور کہا جا چکا ہے۔ اس کے حق میں کم اور خلاف زیادہ۔ یہ تحریریں اگر پیش نظر رکھی جائیں تو کوئی صاحب عقل منٹو کے متعلق کوئی صحیح رائے قائم نہیں کرسکتا...... منٹو کے متعلق اپنے خیالات کا اظہار کرنا بڑا کٹھن کام ہے لیکن ایک لحاظ سے آسان بھی ہے۔ اس لیے کہ منٹو سے مجھے قربت کا شرف حاصل رہا ہے اور سچ پوچھئے تو منٹو کا میں ہمزاد ہوں۔
>
> اب تک اس شخص کے بارے میں جو کچھ لکھا گیا ہے مجھے اس پر کوئی اعتراض نہیں لیکن میں اتنا سمجھتا ہوں کہ جو کچھ ان مضامین میں پیش کیا گیا ہے حقیقت سے بالاتر ہے۔ بعض لوگ اسے شیطان کہتے ہیں بعض گنجا فرشتہ------ ذرا ٹھہریے میں دیکھ

لوں کہیں وہ کم بخت سن تو نہیں رہا—— نہیں، نہیں ٹھیک ہے مجھے یاد آ گیا کہ یہ وقت ہے، جب وہ پیا کرتا ہے۔ اس کو شام کے چھ بجے کڑوا شربت پینے کی عادت ہے۔ ہم اکٹھے ہی پیدا ہوئے اور خیال ہے کہ اکٹھے ہی مریں گے۔ لیکن یہ بھی ہوسکتا ہے کہ سعادت حسن مرجائے اور منٹو نہ مرے۔ اور ہمیشہ مجھے یہ اندیشہ بہت دکھ دیتا ہے۔ اسی لیے میں نے اس کے ساتھ اپنی دوستی نبھانے میں کوئی کسر اٹھا نہیں رکھی۔ اگر وہ زندہ رہا اور میں مرگیا تو ایسا ہوگا کہ انڈے کا خول تو سلامت ہے اور اس کے اندر کی زردی اور سفیدی غائب ہوگئی ہے۔

اب میں زیادہ تمہید میں جانا نہیں چاہتا۔ آپ سے صاف کہے دیتا ہوں کہ منٹو ایسا ون ٹو آدمی میں نے اپنی زندگی میں کبھی نہیں دیکھا۔ جسے اگر جمع کیا جائے تو وہ تین بن جائے۔''

محمد علی جناح پر لکھے گئے اس کے خاکے ''میرا صاحب'' کا مطالعہ کریں تو ابتدائی کئی صفحات میں قائداعظم سے متعلق جو اطلاعات ہم پہنچتی ہیں وہ محض یہ ہیں کہ۔ وہ طبعاً بہت نظم پسند تھے۔ وہ بہت دبلے اور نحیف تھے۔ انھیں تنومند چیزیں پسند تھیں۔ یہی وجہ ہے کہ اپنے لیے ملازموں کا انتخاب کرتے وقت وہ جسمانی صحت اور طاقت سب سے پہلے دیکھتے تھے مگر طبیعت کے چونکہ بے حد مضبوط اور کسرتی تھے اس لیے کسی ضعیف اور نحیف شئے کو خود سے منسوب ہوتا پسند نہیں کرتے تھے۔ اور وہ چیز جو انسان کو مرغوب اور پیاری ہو، اس کے بناؤ سنگار کا وہ خاص اہتمام کرتا ہے۔ چنانچہ قائداعظم کو اپنے صحت مند اور طاقت ور ملازموں کی پوشش کا بہت خیال رہتا تھا۔ منٹو کا یہ بھی خیال ہے کہ:

''جسم کی لاغری کا یہ احساس ہی ان کی مضبوط اور پر وجاہت زندگی کی سب سے بڑی قوت تھی۔ ان کے چلنے پھرنے، اٹھنے بیٹھنے، کھانے پینے اور بولنے سوچنے میں یہ قوت ہر وقت کارفرما رہی۔''

یہ ساری باتیں منٹو نے جناح صاحب کے ایک ملازم آزاد کے حوالہ سے بیان کی ہیں لیکن یہ نرے بیانات نہیں ہیں۔ محض اطلاعات نہیں ہیں۔ ان کے پیچھے منٹو کا بیدار ذہن پوری طرح متحرک نظر آتا ہے۔ وہ رواں تبصرے کرتا جاتا ہے اور یہ رواں تبصرے ظاہر ہے کہ منٹو کے ہیں جس سے قائداعظم کی قد آور شخصیت ایک عام آدمی کی سطح پر اتر آتی ہے۔ بیوی پارسی ہے جو ساتھ نہیں رہتی۔ بیٹی نے ان کی مرضی کے خلاف ایک پارسی لڑکے سے شادی کرلی ہے جس سے ان کو سخت صدمہ پہنچا تھا۔ ایک بہن

رحمت جناح کی ہر ماہ انہیں مدد کرنی پڑتی تھی۔ ایک ہم شکل چھوٹا بھائی تھا جسے ان کے یہاں آنے کی اجازت نہ تھی۔ وہ سستے شراب خانوں میں بیٹھ کر سستی شراب شاہی انداز میں پیتا تھا۔ ان کی صفائی پسندی اور کرخت مزاجی کو بھی منٹو قائداعظم کی جسمانی کمزوری کا غیر شعوری یا تحت الشعوری احساس ہی سمجھتا ہے۔ اس سے متعلق اس نے ایک شاعرانہ جملہ رقم کیا ہے۔ آپ بھی ملاحظہ فرمائیے:

''ان کی زندگی حباب بر آب تھی مگر وہ ایک بہت بڑا بھنور بن کر رہتے تھے، بعض اصحاب کا تو یہ کہنا ہے کہ وہ اتنے دن صرف اسی قوت کے بل پر جئے۔ جسمانی کمزوری کے اس احساس کی قوت پر۔''

قائداعظم کی سیاسی زندگی نے ان کی نجی اور ذاتی زندگی کو تقریباً مخفی بنا رکھا ہے۔ منٹو نے اس خاکے میں لوہے کی صندوق کے واقعہ کی تفصیل بیان کر کے ان کی زندگی کے اس جذباتی اور رومانی پہلو سے پردہ اٹھایا ہے۔ بیوی کی جدائی اور بیٹی کا ان کی مرضی کے خلاف شادی کرنا ان کو کس کرب والم میں مبتلا کر گیا اگر چہ قائداعظم نے اس پر اپنی مصروفیات کا پردہ ڈال رکھا تھا لیکن جب وہ اکیلے اور تنہا ہوتے تو ان کا یہ دکھ ناگ کی مانند پھن کاڑھے ان کے سامنے کھڑا ہو جاتا تھا اور وہ تڑپ کر رہ جاتے تھے۔ آزاد بتاتا ہے:

''جب پرانے کپڑوں کا صندوق کھولا جاتا تو صاحب بڑی سنگین خاموشی سے ان کو دیکھتے، ایک دم ان کے دبلے پتلے اور شفاف چہرے پر غم واندوہ کی لکیروں کا جال سا بکھر جاتا۔ اٹ از آل رائٹ۔ اٹ از آل رائٹ کہہ کر وہ اپنی آنکھ سے مونوکل اتارتے اور اسے پونچھتے ہوئے ایک طرف نکل جاتے۔''

بیٹی کے بچپن کے کپڑوں کو صندوق سے نکال کر دیکھنا اور آنکھیں بھر آنا، یہ سب جناح صاحب کی انسانی شخصیت کو موثر طریقے سے اجاگر کرتا ہے۔ منٹو نے اپنے اس خاکے کا خاتمہ پاکستان کی بدحالی پر کیا ہے جس میں قائداعظم کے پسندیدہ ملازم آزاد کے پاس پان کے پیسے بھی نہیں تھے اور کراچی ایروڈرم سے گورنمنٹ ہاؤس تک انھیں پہنچانے کے لیے جو ایمبولنس تھی اس کا انجن درست حالت میں نہیں تھا۔ وہ کچھ دور چل کر رک گئی تھی۔ میں نے خصوصیت کے ساتھ اس خاکے کا جائزہ اس لیے پیش کیا ہے کہ یہ ایسی شخصیت تھی جس سے منٹو کی ملاقات ہی نہیں ہوئی تھی۔ اس نے ایک دوسرے شخص کے حوالہ سے اس خاکہ کو مرتب کیا ہے لیکن آپ دیکھ سکتے ہیں کہ اس میں اگر ہم اس قائداعظم کی شبیہہ کے متلاشی ہیں جس نے اپنے شخصی ہالہ کے چاروں طرف ایک ''ممنوعہ علاقہ'' بنا رکھا تھا تو آپ کو مایوسی ہوگی۔

اجمل نیازی نے منٹو کے اس خاکہ کے بارے میں درست لکھا ہے:

''اس نے جو قائد اعظم کا خاکہ لکھا ہے وہ قائد اعظم پر لکھی گئی بہت سی کتابوں پر بھاری ہے، اس خاکے کے ذریعے ہمیں پتہ چلتا ہے کہ قائد اعظم ایک بڑا آدمی ہوتے ہوئے ایک عام آدمی بھی تھا۔ منٹو نے جس طرح برے آدمیوں میں اچھے آدمی تلاش کیے وہاں ایک غیر معمولی طور پر عظیم آدمی میں ایک عام سیدھے سادے آدمی کو بھی دریافت کیا اور اسے ہمارے سامنے پیش کرنے کی تخلیقی جرأت بھی کی۔''

منٹو ایک بے درد واقعہ نگار ہے۔ اسے صرف سچ پیش کرنا آتا ہے۔ انسان جو نظر آتا ہے اس کے علاوہ بھی بہت کچھ ہوتا ہے جو دیکھنے والوں کی نگاہ سے اوجھل ہوتا ہے۔ منٹو اپنے خاکوں میں انسان کے اسی مخفی حصے کو دکھانے کی سعی کرتا ہے۔ وہ منافقت کا قائل ہی نہیں تھا۔ لکھتا ہے:

''میں ایسی دنیا، ایسے مہذب ملک، ایسے مہذب سماج پر ہزار لعنت بھیجتا ہوں، جہاں یہ اصول مروج ہو کہ مرنے کے بعد ہر شخص کا کردار اور تشخص لانڈری میں بھیج دیا جائے جہاں سے دھل دھلا کر آئے اور رحمت اللہ علیہ کی کھونٹی پر لٹکا دیا جائے۔''

مولوی عبدالحق، رشید احمد صدیقی، فرحت اللہ بیگ وغیرہ کے خاکوں میں یہ روش نہیں ملتی ہے۔ انھوں نے خاکوں میں جن اشخاص کو اپنا موضوع بنایا ہے ان کی چھوٹی موٹی خامیوں، بے اعتدالیوں اور کمزوریوں کو لفظی خوبصورتیوں میں چھپا دیا ہے صرف ان کی نیکیوں اور اچھائیوں کو ہی منعکس کیا ہے۔ منٹو ایسا قطعی نہیں کرتا۔ اس کے یہاں ایسی کوئی لانڈری، کوئی پیمانہ، کوئی کھونٹی نہیں۔ وہ ذات خاکہ کی پٹاری کو سب کے سامنے کھولتا ہے۔ باری باری تمام چیزیں نکال کر سجا دیتا ہے۔ وہ اپنے کرداروں کا نہ تو بناؤ سنگھار کرتا ہے نہ ان کے حلیے بگاڑتا ہے بلکہ جو کچھ جیسا ہے اسے بغیر استری کیے ہمارے سامنے پیش کر دیتا ہے۔ اپنی طرف سے کچھ نہیں کرتا۔ جیسا دیکھتا ہے، بیان کر دیتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ اس نے نہ تو میراجی کی ضلالت پر پردہ ڈالا، نہ آغا حشر کی ٹیڑھی آنکھ سیدھی کی اور نہ ہی شیام کے منہ سے گالیوں کے بجائے کلمۂ خیر کہلوایا۔ انھوں نے اپنے اچھوتے اور دلکش اسلوب سے ان کرداروں کی تصویروں میں رنگ آمیزی کی اور یہ سارے رنگ بھی اس نے اپنے کرداروں سے مستعار لیے۔ اپنی طرف سے تمام خاکوں میں صرف ایک رنگ کا اضافہ کیا اور وہ محبت اور ہمدردی کا رنگ تھا۔ اگر چہ بظاہر منٹو ان کرداروں کی بے اعتدالیوں، کمزوریوں اور خامیوں کو اچھالتا نظر آتا ہے لیکن بباطن اس کے پیچھے منٹو کی ہمدردی کارفرما ہے۔ غرض کہ منٹو نے انسان کو فرشتہ بنانے کے بجائے فرشتوں کا استرے سے مونڈن کیا ہے۔

اپنی خاکہ نگاری کے اس وصف کا اظہار منٹو ان الفاظ میں کرتا ہے:

''میرے اصلاح خانے میں کوئی شانہ نہیں، کوئی شمپو نہیں، کوئی گھونگھر پیدا کرنے والی مشین نہیں۔ میں بناؤ سنگھار کرنا نہیں جانتا۔ آغا حشر کی بھینگی آنکھ مجھ سے سیدھی نہیں ہو سکی۔ اس کے منہ سے گالیوں کے بجائے میں پھول نہیں جھڑا سکا۔ میرا جی جس کی ضلالت پر مجھ سے استری نہیں ہو سکی اور نہ میں اپنے دوست شیام کو مجبور کر سکا ہوں کہ وہ برخود غلط عورتوں کو سالیاں نہ کہے۔ اس کتاب میں جو فرشتہ بھی آیا ہے، اس کا مونڈن ہوا ہے اور یہ رسم میں نے بڑے سلیقے سے ادا کی ہے۔''

منٹو اپنے خاکوں میں کرداروں کے خارجی اور باطنی کیفیات کو اجاگر کرتا ہے۔ اس نے انسانوں کو باہر سے دیکھا اور پھر بے دھڑک ان کی ذات کے اندھے کنوئیں میں اتر کر انسانی زندگی کی اچھائیوں، کمزوریوں، خامیوں، مجبوریوں، جذباتوں سے ہمیں واقف کرا دیا۔ اس نے جو کچھ دیکھا پوری سچائی سے بیان کر دیا۔ دراصل کونے کھدروں میں جھانکنا اس کی کمزوری ہے عصمت سے متعلق منٹو نے لکھا ہے:

''پردے کے اس پار تفصیلات بیان کرنے میں عصمت کو ید طولیٰ حاصل ہے۔ عصمت کو سماج سے نہیں شخصیتوں سے شغف ہے۔ شخصیتوں سے نہیں اشخاص سے ہے۔ عصمت کے پاس جسم کے احتساب کا ایک ہی ذریعہ ہے او. وہ مساس...... عصمت کے افسانوں کی کوئی سمت ہی نہیں............ عصمت کی غیر معمولی قوتِ مشاہدہ حیرت میں غرق کر دیتی ہے...... عصمت فحش نگار ہے...... ہلکا ہلکا طنز اور مزاح عصمت کے اسٹائل کی ممتاز خوبیاں ہیں...... عصمت تلوار کی دھار پر چلتی ہے۔''

(عصمت چغتائی)

یہی بات کم و بیش منٹو کے خاکوں سے متعلق بھی کہی جا سکتی ہے۔ منٹو کو بھی پردے کے اس پار کی تفصیلات بیان کرنے میں ید طولیٰ حاصل ہے۔ اپنے متعلق وہ کہتا ہے کہ وہ ایک ایسا انسان ہے جو صاف اور سیدھی سڑک پر نہیں چلتا۔ بلکہ تنے ہوئے رسے پر چلتا ہے۔ لوگ سمجھتے ہیں کہ اب گرا، اب گرا۔ لیکن وہ کمبخت آج تک نہیں گرا۔ شاید گر جائے اوندھے منہ...... کہ پھر نہ اٹھے۔ لیکن مرتے وقت وہ لوگوں سے کہے گا کہ میں اس لیے گرا تھا کہ گراوٹ کی مایوسی ختم ہو جائے---- سچ ہے کہ منٹو کا فن تنی ہوئی رسی پر چلنے کا فن ہے۔ وہ اپنے افسانوں کی طرح خاکوں میں بھی اسی فن کا مظاہرہ کرتا ہے۔ وہ اپنے ان

خاکوں کی مدد سے کئی لوگوں کی ناراضگیاں مول لیتا ہوگا لیکن ہر شخص کو اس کی خواہش رہتی ہوگی کہ کاش وہ اس پر بھی ایک خاکہ لکھ دے۔ عصمت چغتائی نے جب اپنے بھائی عظیم بیگ چغتائی کی موت کے بعد ان پر ''دوزخی'' کے عنوان سے خاکہ لکھا تو بقول منٹو:

''ساقی میں ''دوزخی'' چھپا۔ میری بہن نے پڑھا اور مجھ سے کہا۔ ''سعادت! یہ عصمت کتنی بے ہودہ ہے۔ اپنے موئے بھائی کو بھی نہیں چھوڑا کم بخت نے ---- کیسی کیسی فضول باتیں لکھی ہیں۔''

میں نے کہا۔۔ ''اقبال اگر میری موت پر تم ایسا ہی مضمون لکھنے کا وعدہ کرو تو خدا کی قسم میں آج ہی مرنے کے لیے تیار ہوں۔

شاہجہاں نے اپنی محبوبہ کی یاد قائم رکھنے کے لیے تاج محل بنوایا۔ عصمت نے اپنے محبوب بھائی کی یاد میں ''دوزخی'' لکھا۔ شاہجہاں نے دوسروں سے پتھر اٹھوائے، انہیں ترشوایا اور اپنی محبوبہ کی لاز پر عظیم الشان عمارت تعمیر کرائی۔ عصمت نے خود اپنے ہاتھوں سے خود اپنے خواہرانہ جذبات چن چن کر ایک اونچا مچان تیار کیا اور اس پر نرم نرم ہاتھوں سے اپنے بھائی کی نعش رکھ دی---- تاج شاہجہاں کی محبت کا برہنہ مرمریں اظہار معلوم ہوتا ہے۔ لیکن دوزخی، عصمت کی محبت کا نہایت ہی لطیف اور حسین اشارہ ہے۔ وہ جنت جو اس مضمون میں آباد ہے۔ عنوان اس کا اشتہار نہیں دیتا۔'' (عصمت چغتائی)

منٹو صرف ''دوزخی'' کی تعریف نہیں کر رہا ہے، اس کا دفع نہیں کر رہا ہے بلکہ خاکہ نگاری سے متعلق اپنے اصول بھی بیان کر رہا ہے۔ وہ دوزخ جو اس کے خاکوں میں دہکتا ہوا نظر آتا ہے اس کے پس منظر میں ایک ایسی دنیا آباد ہوتی ہے جس پر کئی جانیں قربان کی جاسکتی ہیں۔ وہ ایک ایسے تیماردار کی مانند ہے، زخموں کو ادھیڑنا جس کی مجبوری ہے۔ لیکن ان کو صاف کرتے ہوئے اس کے ہاتھوں میں جو کپکپاہٹ ہوتی ہے، اس کا دل، جس انجانے خوف سے بھرا ہوتا ہے، مریض کے احساس کرب کو وہ جس طرح محسوس کرتا ہے، وہ ان خاکوں کو ایک ایسی شکل عطا کر دیتے ہیں کہ قاری پوری طرح اس کے ٹرانس میں آجاتا ہے۔ وہ نفرت اور ہمدردی کے جذبوں سے بالاتر ہوجاتا ہے۔ وہ ایک ایسے مقام پر ہوتا ہے جہاں آنکھیں صرف دیکھتی ہی نہیں، بولتی بھی ہیں۔ آغا حشر کاشمیری سے متعلق یہ بیان دیکھیں:

''......اور آغا صاحب عمر کے اس آخری حصے میں شراب چھوڑ کر طوائف سے بہت

پر جوش عشق فرما رہے تھے۔ پنڈت محسن سے ایک دفعہ ملاقات ہوئی تو انھوں نے کہا۔ ''عشق کے متعلق تو میں نہیں جانتا لیکن ترک شراب نوشی بہت جلد ان کو لے مرے گی۔

آغا صاحب تو کچھ دیر زندہ رہے لیکن پنڈت محسن یہ فرمانے کے بعد تقریباً ایک ماہ بعد اس دنیا سے چل بسے۔.........کچھ عرصہ بعد یہ خبر آئی کہ لاہور میں مختصر علالت کے بعد آغا حشر کاشمیری کا انتقال ہوگیا ہے۔ جنازے کے ساتھ گنتی کے چند آدمی تھے۔ دینو یا فضلو کمہار کی بیٹھک پر جب آغا صاحب کی موت کا ذکر ہوا تو اس نے نال کے پیسے نکال کر اپنی جالی دار ٹوپی میں رکھتے ہوئے بڑے ہی فلسفیانہ انداز میں کہا--- ''بڑھاپے کا عشق بہت ظالم ہوتا ہے۔'' (آغا حشر سے دو ملاقاتیں)

پردے کے اس پار تفصیلات کی پیش کرنے کی کوشش میں عصمت ہی کی طرح منٹو بھی اشخاص کے دروں خانہ تک رسائی حاصل کر لیتا ہے۔ مرد اور عورت کے مابین قائم رشتوں تک رسائی کی کوشش میں کبھی کبھی تو وہ انتہائی ذلیل نظر آنے لگتا ہے۔ ''پارو دیوی'' پر لکھے اپنے خاکے میں اشوک کمار کا ایک واقعہ آپ بھی سنئے:

''شیواجی پارک کے پاس جہاں پارو کا فلیٹ تھا، اشوک نے موٹر کی رفتار کم کی اور مجھ سے مخاطب ہوا۔ ''منٹو! تمھیں ایک دلچسپ بات بتاؤں؟''
اس کے لہجے میں کسی قدر کپکپاہٹ تھی۔
میں نے ایک لحظے کے لیے سوچا کہ یہ دلچسپ بات کیا ہوسکتی ہے۔ ''بتاؤ!''
اشوک ہنسنے لگا۔ ''تمھیں یاد ہے، اس روز جب ہم پارو کے یہاں کھانا کھا رہے تھے، تو وہ میرے ہاتھ دھلوانے کے لیے اٹھی تھی؟-----''
اشوک نے یہ کہا تو مجھے اس کی گھبراہٹ یاد آ گئی۔ ''ہاں، ہاں!''
جب غسل خانے میں اس نے مجھے تولیہ دیا تو مجھ سے آہستہ سے کہا---- ''کل آپ اکیلے آئیے.........شام کو ساڑھے چھ بجے.......میں گھبرا گیا اور تولیہ پھینک کر بھاگ آیا۔'' اشوک نے موٹر سڑک کے کنارے ٹھہرالی۔
میں نے اس سے پوچھا------ ''تم گئے؟''
''ہاں---!'' اشوک نے اسٹیرنگ وھیل سے ہاتھ ہٹائے اور انھیں زور زور سے

ملنے لگا----''لیکن وہاں سے بھی بھاگ آیا۔''

میں تفصیل جاننا چاہتا تھا۔''ہوا کیا---پورا سینریو بتاؤ!''

میں بڑا ڈرپوک ہوں۔ جانے مجھے ایسے موقعوں پر کیا ہو جاتا ہے----اس نے مجھے صوفے پر بٹھایا۔ آپ قالین پر میرے ساتھ لگ کر بیٹھ گئی۔ دو پیگ مجھے پلائے۔ خود بھی تھوڑی سی پی اور پھر----پھر وہ لگی اپنی محبت دکھانے----میں سنتا رہا اور کانپتا رہا۔ جب اس نے میرا ہاتھ دبایا تو میں نے اسے بڑے زور سے جھٹک دیا---اس کی آنکھوں میں آنسو آ گئے لیکن فوراً کہیں غائب ہو گئے---وہ مسکرانے لگی----بھیا اشوک! میں تو آپ کا امتحان لے رہی تھی----میں نے یہ سنا تو چکرا گیا۔ اٹھا تو اس نے پھر کہا، اشوک صاحب! میں تو آپ کو اپنا بھائی سمجھتی ہوں۔ میں نے کچھ نہ کہا اور نیچے اتر گیا---کار میں بیٹھا--- گھر پہنچ کر میں نے آدھا پیگ پی کر سوچا تو مجھے بڑا افسوس ہوا!

کیا ہرج تھا اگر میں''----اشوک کے لہجے میں تاسف تھا۔

میں نے کہا۔''ہاں کوئی ہرج نہیں تھا۔''

اشوک کے لہجے میں تاسف اور زیادہ ہو گیا---''اور----مجھے وہ پسند بھی تھی۔''

یہ سن کر میرے سامنے وہ منظر آ گیا جو اس وقوعے کے روز رات کو نو بجے اسٹوڈیو کے باہر سخت سردی میں فلمایا جا رہا تھا۔ جشن مسرت میں لوگ ناچ گا رہے تھے---اشوک اپنی ہیروئن ویرا کی بانہوں میں بانہیں ڈالے محو رقص تھا اور پارو ایک طرف مجسمہ افسردگی بنی اکیلی کھڑی تھی----!'' (پارو دیوی)

بیدی نے ایک افسانے میں اس بات کا اعتراف کیا تھا کہ میں سچ میں تھوڑا سا جھوٹ شامل کر دیتا ہوں۔ اگر ایسا نہ ہو تو زندگی جہنم بن جائے۔ میں طوائف الملوکی کو پسند نہیں کرتا۔ زندگی میں ایک ڈھیلا ڈھالا ہی سہی نظم قائم رہنا چاہیے لیکن منٹو اخلاقاً بھی جھوٹ نہیں بول سکتا۔ اگر یہ آخری فقرے وہ نہ لکھتا تو یہ بھرم تو قائم ہی رہتا کہ عورت اور مرد کے مابین جنس کے علاوہ کوئی اور رشتہ بھی قائم ہے صرف شہوانیت اور ہوس پرستی انسان کی خصلت نہیں ہوتی۔ یا پھر ایک پل کے لیے یہ ثابت کیا جا سکتا تھا کہ دادامنی کتنے عظیم انسان تھے کہ جب پارو دیوی نے انھیں اپنی طرف مائل کرنے کی کوشش کی تو انھوں نے اس کا ہاتھ جھٹک دیا۔ انسان کو فرشتہ ثابت کرنے کا یہ ایک موقع تھا جسے منٹو نے ضائع کر دیا۔ پارو کو

ٹھکرا کر اشوک نے اپنی بزدلی کا ثبوت دیا تھا۔ وہ واقعہ جو اشوک کی قوت بن سکتا تھا اس کی 'بزدلی' ثابت کرنے کا وسیلہ بن گیا۔ کیا ذات ہے؟ بیدی کا ذکر آیا ہے تو ایک اور خیال آیا۔ بیدی کے نسوانی کردار ہمیشہ معصوم، مجبور، قربانی اور محبت کی دیوی، صابر اور حالات سے سمجھوتا کرنے والے ہوتے ہیں۔ دنیا میں جو کچھ بھی ہوتا ہے اس میں عورت محض ایک آلۂ کار ہوتی ہے۔ خود وجہ نہیں ہوتی۔ لیکن منٹو کے یہاں عورت۔ وہ تو ماں حوا کی سچی جانشین ہے جس نے ازل سے مرد کو ورغلانے کا فریضہ انجام دیا ہے اور گندم کے ذائقہ سے آشنا کروا کر اسے جنت سے ہی نہیں نکلوایا تھا بلکہ در بدری پر مجبور کر دیا تھا۔ صرف ''پراسرار نینا'' کا جائزہ لیجئے تو ایک عجیب سی الجھن آپ کو دور تک رگیدتی لے جائے گی۔ شاہدہ جو محسن عبداللہ کی وفا شعار بیوی تھی، ڈبلو۔ زیڈ۔ احمد کی نظر کرم کے طفیل پراسرار نینا بن گئی ہے۔ مشہور افسانہ نگار ڈاکٹر رشید جہاں نے بقول منٹو ایسے پر پرزے نکالے تھے کہ حد ہی کر دی تھی۔ وہ پروفیسر محمود الظفر کی بیوی تھیں اور فیض احمد فیض، رشید جہاں سے ملنے دہرہ دون جایا کرتے تھے۔ شاہد، سنیہہ پردھان کے دام گرہ گیر کے اسیر تھے۔ ڈبلو۔ زیڈ، احمد کی بیوی صفیہ جو وزیر اعظم سندھ مرحوم غلا حسین ہدایت اللہ کی بیٹی تھی، سبط حسن پر مہربان تھی اور آخر کار انھیں سے شادی ہو گئی۔ احمد کے ایک رشتہ دار کی بیوی مسز نورانی ایک پنجابی لونڈے پر عاشق تھی۔ مسٹر نورانی خاموشی سے کرسی پر سگار سلگائے بیٹھے رہتے اور ان کی بیگم پنجابی نوجوان کو اپنے ہاتھ سے کھانا کھلاتی رہتی۔ کبھی کبھی بوس و کنار بھی ہو جاتا۔ مگر مسٹر نورانی کی سگار کی راکھ ویسی کی ویسی اس پر ثابت و سالم رہی۔ گویا کہ منٹو کے لفظوں میں:

> ''عجیب سلسلہ تھا کہ محسن عبداللہ، سنیہہ پردھان کے عشق کے چکر میں تھے۔ ان کی بیوی پر احمد اپنا سکہ جما رہے تھے۔ ادھر احمد کی بیوی صفیہ، سبط حسن سے رومان لڑا رہی تھی۔ اور ان کے جاننے پہچاننے والوں میں بھی یہ سلسلہ جاری تھا۔ میں نے جب یہ سب کچھ دیکھا تو بخدا چکرا گیا کہ یہ کیا ہو رہا ہے۔ میاں یہاں بیٹھے ہیں اور ان کی بیوی کسی غیر مرد سے چوما چاٹی کر رہی ہے۔ ایک مرد اپنی سہرے جلوے کی بیاہی بیوی کو چھوڑ کر کسی ایکٹریس کے پیچھے مارا مارا پھر رہا ہے۔ میرا خیال ہے دنیا میں ایسے واقعات کی کمی نہیں۔ عورتیں اور مرد، ہمیشہ ایسے ہی سلسلے کرتے آئے ہیں۔'' (پراسرار نینا)

شاید یہی منٹو کا فلسفہ تھا اور یہی اس کی واقعات نگاری کا جواز بھی کہ جب ایسے واقعات رونما ہوتے رہتے ہیں تو پھر ان کا بیان ہونا چاہیے۔ اپنے اس نوع کے افسانوں اور خاکوں کے دفع میں منٹو

نے لکھا ہے:

''میرے اصلاح خانے میں کوئی شانہ نہیں، کوئی شمپو نہیں، کوئی گھونگھر پیدا کرنے والی مشین نہیں۔ میں بناؤ سنگھار کرنا نہیں جانتا۔''

منٹو کی زندگی کا طویل عرصہ فلمی ستاروں کی جھرمٹ میں گزرا۔ اس نے ایک مدت تک میک اپ کی دبیز تہوں میں چھپے چہروں کی جھریاں دیکھیں۔ مردوں کے فریب اور عورتوں کی بے وفائیاں دیکھیں۔ عورتوں کو بیڈ شیٹ جان کر ہمیشہ بدلنے والے مرد اور مردوں کو جوتی کی نوک پر رکھنے والی عورتیں ان خاکوں میں چلتی پھرتی نظر آتی ہیں۔ یہ برے مرد اور بری عورتیں منٹو کے دلکش اسلوب میں نکھر کر اس طرح جلوہ افروز ہوتے ہیں کہ اپنی خامیوں اور کمزوریوں کے باوجود بھلے معلوم ہوتے ہیں۔ ''اشوک کمار''، ''پارو دیوی''، ''پر اسرار نینا''، ''پری چہرہ نسیم بانو''، ''رفیق غزنوی''، ''ستارہ''، ''کشت زعفران''، ''کے کے''، ''مرلی کی دھن''، ''نرگس''، ''نواب کاشمیری''، ''نور جہاں سرور جہاں'' جیسے خاکوں میں ایسے کرداروں کو دیکھا جا سکتا ہے۔ فلم اداکار اشوک کمار، شیام اور نور جہاں، ستارہ دیوی، پری چہرہ نسیم، پارو دیوی، نرگس اور جدن بائی کے بارے میں جو نجی تفصیلات منٹو نے پیش کی ہیں، وہ کافی دلچسپ ہیں۔ منٹو نے ان کرداروں کی ایک ویڈیو فلم بنائی ہے جس میں یہ سب کردار بغیر میک اپ کے اپنے اپنے کردار ادا کرتے نظر آتے ہیں۔ اور فلم کا ہدایت کار انھیں ہدایت دینے کے بجائے ان سب کرداروں کی حرکات و سکنات کو قلم بند کر کے کہانیاں مرتب کرنے میں منہمک ہے۔ مذکورہ خاکے ایسی چھوٹی چھوٹی فلمیں ہیں جن کی شوٹنگ پہلے ہوئی ہے اور کہانیاں بعد میں لکھی گئی ہیں۔ خاکہ نگار منٹو نے آغا حشر کاشمیری، اشوک کمار، شیام، رفیق غزنوی، کے آصف، نذیر، ڈیسائی، ستارہ دیوی، پری چہرہ نسیم، نور جہاں اور نرگس کی شخصیات و عادات کے ایسے پہلوؤں سے متعارف کرایا ہے جن سے اکثر قاری واقف نہیں ہیں۔

دراصل منٹو جیسا کہ کہا جاتا ہے، ایک بے درد واقعہ نگار ہے۔ اس کے اندر ایک بڑا ہی دقیانوسی قسم کا اخلاق زدہ محتسب چھپا ہوا ہے۔ وہ سماج میں کسی طرح کی انارکی برداشت نہیں کر سکتا۔ وہ اندھا دھند، ان پر وار کرتا ہے اور پھر فلمی دنیا جس سے ان میں سے زیادہ تر خاکے متعلق ہیں وہ تو بقول وارث علوی ایک مادر پدر آزاد دنیا تھی، وہاں کی زندگی کے مرقعے پیش کرنا اور وہ بھی اس طرح کہ پڑھنے والے کا انسانیت پر سے ایمان نہ اٹھ جائے۔ آسان کام نہیں تھا۔ وارث علوی لکھتے ہیں:

''دراصل فلمی دنیا کی جنسی انارکی یا مادر پدر آزاد جنسی تعلقات کی صحافتی رپورٹنگ تو آسان ہے کیونکہ صحافت خصوصاً فلمی صحافت میں حمایت اور موافقت میں لکھنا، طنز و

ظرافت سے کام لینا، اسکینڈل بیان کرنا، منہ پر کالک ملنا، کردار کا قتل کرنا، حقائق کو چھپانا یا انھیں توڑ مروڑ کر پیش کرنا، امیج بنانا یا امیج توڑنا، بانس پر چڑھانا یا شہرت کو خاک میں ملانا بہت آسان ہے۔ ''مصور'' کی ادارت کے دوران اپنے فلمی کالموں میں منٹو ایسا کیا بھی کرتا تھا جیسا کہ ستارہ پر اسکیچ میں ایک دو جگہ اپنی ایسی حرکتوں کا اقبال کیا بھی ہے لیکن زیر نظر خاکوں میں اگر یہی صحافتی رویے بروئے کار ہوتے تو شاید اس کے مضامین کی مانند یہ خاکے بھی اپنی کشش کھو چکے ہوتے۔ لیکن منٹو کا ذہن ہر نوع کی اخلاقی تنگ نظری سے پاک تھا۔ لوگوں سے ملتے وقت اسے خیال بھی نہ آتا تھا کہ فلاں کی ماں طوائف تھی یا فلاں نے طوائف سے شادی کی تھی۔ دراصل وہ سمجھ ہی نہیں پاتا تھا کہ ان باتوں سے فرق کیا پڑتا ہے۔ عورتوں اور مردوں کے جنسی تعلقات بھی اسے پریشان نہیں کرتے تھے۔ فلمی دنیا میں ایسا ہوتا ہی رہتا ہے۔ لیکن اس کا مطلب یہ بھی نہیں کہ ہو ہر نوع کی بداخلاقی کو درگزر کرتا تھا۔ دھوکا، فریب، بے وفائی، کنجوسی، چال بازی کو وہ پست حرکات سمجھتا تھا، لیکن ان پر چراغ پا ہونا، آپے سے باہر ہونا، خود کو نفرت و حقارت سے بھر لینا اس کا شیوہ نہیں تھا۔ ایسا کرنا آدمی میں اپنی دلچسپی کو ختم کرنا یعنی اپنی خاکہ نویسی کا گلا گھونٹنا ہے۔ نا پسندیدہ کرداروں پر بھی نظم و ضبط سے قلم اٹھانا صحیح فنکارانہ رویہ ہے جو اپنی اخلاقی خفگی کو مناسب حدود میں رکھنے سے پیدا ہوتا ہے۔'' (منٹو ایک مطالعہ، ص ۱۱۷)

منٹو کی خاکہ نگاری پر وارث علوی کا یہ اقتباس ذرا طویل ہو گیا ہے۔ دراصل میرا مقصد وارث علوی کی اس تحریر کے حوالے سے منٹو کی خاکہ نگاری کی خصوصیات بیان کرنا نہیں تھا بلکہ یہ بتانا تھا کہ منٹو زندگی بھر کس ڈائلما کا شکار رہا۔ وارث علوی خود بھی اسی ڈائلما کا شکار ہیں اس لیے انھوں نے اس کو جانے انجانے میں بڑی اچھی طرح بیان کر دیا ہے۔ دراصل منٹو اور وارث علوی دونوں یہ سمجھتے ہیں کہ انسان اپنی پیدائش سے نہیں خود اپنے اعمال سے پہچانا جاتا ہے۔ یعنی اگر وہ کسی طوائف کی اولاد ہے یا کسی طوئف نے اس کی پرورش کی ہے تو یہ اس کا قصور نہیں ہے، اسی طرح کسی مخصوص پیشے سے جڑا ہونا جسے سماج اچھی نظروں سے نہیں دیکھتا بذات خود کسی کردار کے برے ہونے کا جواز نہیں ہو سکتا۔ ہو سکتا ہے یہ اس کی مجبوری ہو یا وہ حالات کے جبر میں ہو۔ انسان صرف اپنے اعمال کے لیے جواب دہ ہوتا ہے وہ بھی تب جب وہ کسی کو دھوکہ یا فریب دیتا ہے، کسی سے بے وفائی کرتا ہے، کنجوسی پر آمادہ ہوتا ہے یا

چالبازیاں کرتا ہے۔ شاید وارث علوی کے اسی طرز فکر کی بنا پر باقر مہدی نے اسے ''پیارے دقیانوسی'' کہا تھا۔ اخلاق گزیدہ، دقیانوسی، ترقی پسند۔ منٹو بھی ان معنوں میں پوری طرح ترقی پسند تھا کہ وہ اپنے کرداروں کی زندگی کے سیاہ وسفید پہلوؤں کو ان کے سیاق وسباق میں رکھ کران کی تحلیل نفسی کرتا تھا۔ وہ ظاہر کا نہیں باطن کا توبی تھا۔ وہ ڈرائنگ روم اور بیڈ روم کی گپ کرتے ہوئے روح کے نہاں خانوں میں اتر جاتا تھا اور روح کی مصوری کرتا تھا۔ شاید یہی وہ عمل تھا جس میں پری چہرہ نسیم کی آوارگی میں پاکیزگی اور اشوک کمار کے بلند اخلاق میں جنسی پیاس کے عناصر اسے نظر آجاتے ہیں۔

''پارو دیوی'' پر اپنے خاکے میں وہ اس کا تعارف ان جملوں سے کراتا ہے:

''(پارو) بہت ہنس مکھ اور گھلو مٹھو ہو جانے والی طوائف تھی۔ میرٹھ اس کا وطن تھا۔ جہاں وہ شہر کے قریب قریب تمام رنگین مزاج رئیسوں کی منظور نظر تھی۔ ہزاروں میں کھیلتی تھی، پر اسے فلموں میں آنے کا شوق تھا۔ چنانچہ یہ شوق اسے کھینچ کر فلمستان میں لے آیا۔

جب اس سے کھل کر باتیں کرنے کا موقعہ ملا تو معلوم ہوا کہ حضرت جوشؔ ملیح آبادی اور مسٹر ساغرؔ نظامی بھی اکثر اس کے یہاں آیا جایا کرتے تھے اور اس کا مجرا سنتے تھے۔'' (پارو دیوی)

تو دوسری طرف یہ بیانات بھی ملتے ہیں:

''اس کی زبان بہت صاف تھی اور جلد بھی، جس سے میں بہت زیادہ متاثر ہوا۔ چھوٹے آستینوں والے پھنسے پھنسے بلاؤز میں سے اس کی ننگی باہیں ہاتھی کے دانتوں کی طرح دکھائی دیتی تھیں۔ سفید، سڈول، متناسب اور خوبصورت جلد میں ایسی چکنی چمک تھی جو دیودار لکڑی پر رندا پھیرنے سے پیدا ہوتی ہے۔ صبح اسٹوڈیو آتی۔ نہائی دھوئی صاف ستھری، اجلی، سفید یا ہلکے رنگ کی ساڑی میں ملبوس۔ شام کو جب گھر روانہ ہوتی تو دن گزرنے کی گرد وغبار کا ذرہ تک اس پر نظر نہ آتا۔ ویسی ہی تروتازہ ہوتی جیسی صبح کو تھی۔

''صرف ایک ہی بات سمجھ میں آتی ہے کہ طوائف اگر برداشت کرنے پر آئے تو بہت کچھ برداشت کر سکتی ہے۔''

''یہ سن کر میرے سامنے وہ منظر آگیا جو اس وقوعے کے روز رات کے نو بجے

اسٹوڈیو کے باہر سخت سردی میں فلمایا جا رہا تھا۔ جشنِ مسرّت میں لوگ ناچ گا رہے تھے۔ اشوک اپنی ہیروئن ویرا کی بانہوں میں بانہیں ڈالے محورقص تھا اور پارو ایک طرف مجسمہ افسردگی بنی اکیلی کھڑی تھی۔''

(پارو دیوی)

اشوک کمار سے متعلق وہ لکھتا ہے:

''اشوک طبعاً بہت جھینپو قسم کا آدمی تھا۔ وہ کھلم کھلا کسی عورت کے اظہار عشق کو برداشت نہیں کر سکتا۔ یہ مجھے معلوم تھا کہ اشوک کو پارو پسند ہے لیکن اس میں اتنی جرأت نہیں تھی کہ اس سے جسمانی تعلق پیدا کر لیتا.......اس کی زندگی میں سینکڑوں نہیں ہزاروں لڑکیاں آئیں۔ وہ لارڈ بائرن بن سکتا تھا مگر شرمیلی طبیعت کے باعث ان آسانی سے پھنس جانے والی تتلیوں سے اپنا دامن چھڑا کے بھاگ جاتا رہا۔''

(پارو دیوی)

پری چہرہ نسیم سے متعلق یہ اطلاعات فراہم کرتے ہوئے اس کے اندر کی خوشی کا اندازہ کیجئے:

''میرا خیال تھا نسیم بڑے عالیشان مکان میں رہتی ہے لیکن جب گھوڑ بندر روڈ پر اس کے بنگلے میں داخل ہوا تو میری حیرت کی انتہا نہ رہی، بنگلہ انتہائی شکستہ حالت میں تھا۔ بڑا معمولی قسم کا فرنیچر جو غالباً کرائے پر لایا گیا تھا، گھسا ہوا قالین، دیواریں اور فرش سیل زدہ۔

اس پس منظر کے ساتھ میں نے پری چہرہ نسیم بانو کو دیکھا۔ بنگلے کے برآمدے میں وہ گوالے سے دودھ کے کوپوں کے متعلق بات چیت کر رہی تھی۔ اس کی دبی دبی آواز، جو ایسا معلوم ہوتا تھا کوشش کے ساتھ حلق سے نکالی جا رہی ہے، گوالے سے قبلوا رہی تھی کہ اس نے آدھ سیر دودھ کا ہیر پھیر کیا ہے۔ آدھ سیر دودھ اور پری چہرہ نسیم بانو، جس کے لیے کئی فرہاد دودھ کی نہریں نکالنے کے لیے تیار تھے.......، میں چکرا گیا۔

آہستہ آہستہ مجھے معلوم ہوا کہ ''پکار'' کی نور جہاں بڑی گھریلو قسم کی عورت ہے اور اس میں وہ تمام خصوصیات موجود ہیں جو ایک غایت درجہ گھریلو قسم کی عورت میں ہوتی ہے۔ اس کی پکچر ''بیگم'' کی پروڈکشن شروع ہوئی تو ملبوسات کا سارا کام اس نے سنبھال لیا۔ اندازہ تھا کہ دس بارہ ہزار روپیے اس مد پر اٹھ جائیں گے مگر نسیم نے

درزی گھر میں بٹھا کر اپنی پرانی ساڑیوں، قمیصوں اور غراروں سے تمام لباس تیار کروا لیے۔'' (پری چہرہ نسیم بانو)

دراصل ہر عورت میں ایک ایسی گھریلو عورت اور ہر مرد میں ایک جھینپو اور شرمیلے مرد کی تلاش منٹو کی کمزوری ہے۔ وہ راکھوں کو کریدتے ہوئے اپنی انگلیوں کو زخمی کر لیتا ہے صرف اس امید پر کہ شاید جسم کی تباہی کے بعد بھی روح شاید صحیح سلامت اس کے ہاتھ آ جائے۔ اس تلاش میں وہ دردر کی ٹھوکریں کھاتا ہے، گلی کوچوں کی خاک چھانتا ہے۔ کونے کھدروں میں جھانکتا پھرتا ہے۔ بیڈ روموں سے لے کر گندے نابدانوں تک میں جا گھستا ہے۔ دل و دماغ کو ماؤف کر دینے والی خوشبوؤں اور سڑاند بھری بدبو میں وہ تمیز نہیں کرنا چاہتا۔ کیوں کہ جس موتی کی اسے تلاش ہے وہ پتہ نہیں کس سؤر یا کس کتے کے دسترس میں ہو اور اپنی آپ محفوظ رکھنے کی آخری جدو جہد میں مصروف ہو۔ منٹو بذات خود شرابی بھی ہے اور خوبصورتی کا دلدادہ بھی لیکن وہ جھینپو اور فطرتاً ڈرپوک مرد خود اس کے اندر بھی موجود ہے جس کی اسے تلاش ہے۔ وہ شاید ان خاکوں میں اپنے آپ کو ہی تلاش کرتا پھرتا تھا۔ شاید ہی کوئی خاکہ ہو جس میں وہ خود موجود نہ ہو، اپنی تمام تر کمزوریوں اور کوتاہیوں سمیت۔ اگر منٹو کا کوئی جاوداں مرقع ترتیب دینا ہو تو اسے ان خاکوں سے مرتب کیا جانا چاہیے۔

''باری علیگ''، ''مرلی کی دھن''، ''تین گولے''، ''کشت زعفران''، ''بابو راؤ پٹیل''، ''عصمت چغتائی''، وغیرہ بھی بڑے پائے کے خاکے ہیں جس میں اشخاص کی تصاویر کو اس کی خوبیوں اور خامیوں کے ساتھ اجاگر کیا گیا ہے۔ منٹو کے اسلوب کی انفرادیت یعنی دلکشی، بے تکلفی، بے ساختگی، تجسس، شدت تاثر ہر خاکے میں عیاں ہے۔ باری علیگ سے منٹو کے گہرے مراسم تھے۔ منٹو کی ابتدائی تربیت میں ان کا بہت بڑا ہاتھ تھا۔ اگر باری صاحب نہ ہوتے تو شاید منٹو بہت بڑا چور یا جیب کترا ہوتا۔ ''باری صاحب'' کے خاکہ کے مطالعے سے پتہ چلتا ہے کہ وہ بہت sluggish قسم کے انسان تھے، بڑے بڑے منصوبے بناتے لیکن عملی اقدام اٹھانے میں ہمیشہ پیچھے رہتے بلکہ ایسے مواقع پر اکثر ''رن چھوڑ'' ثابت ہوتے۔ ان کی بابت منٹو لکھتے ہیں:

''ہم پی رہے تھے تو حسن عباس نے چھیڑنے کی خاطر باری صاحب سے کہا۔ آپ کی یہاں سب عزت کرتے ہیں۔ بی بی جان آپ کو نمازی اور پرہیزگار کی حیثیت سے جانتی ہیں۔ ان کے دل میں آپ کا اتنا احترام ہے۔ اگر وہ یہاں آ جائیں تو کیا ہو؟''

باری صاحب نے کہا: ''میں کھڑکی کھول کر باہر کود جاؤں گا۔ اور پھر کبھی ان کو اپنی شکل نہیں دکھاؤں گا۔

باری صاحب ہمیشہ اپنی زندگی کی کوئی نہ کوئی کھڑکی کھول کر باہر کود جاتے رہے۔ یہ کھڑکی کھلی رہتی۔ مگر وہ پھر کبھی اس کو اپنی شکل نہ دکھاتے۔'' (باری صاحب)

''تین گولے'' میں میراجی کی زندگی کے ان انجانے اور بظاہر تاریک پہلوؤں کی فنکارانہ عکاسی کی گئی ہے جن پر اسرار کے پردے پڑے ہوئے تھے۔ میراجی کا انجام منٹو کے الفاظ میں ملاحظہ فرمایئے:

''میراجی کی ضلالت اب اس انتہا کو پہنچ گئی ہے کہ اسے خارجی ذرائع کی امداد طلب کرنی پڑ گئی ہے۔ اچھا ہوا جو وہ جلد مر گیا کیونکہ اس کی زندگی کے خرابے میں اور زیادہ خراب ہونے کی گنجائش باقی نہیں رہی تھی۔ وہ اگر کچھ دیر سے مرتا تو یقیناً اس کی موت بھی ایک دردناک ابہام بن جاتی۔'' (تین گولے)

منٹو نے اپنی فنی چابک دستی سے اپنے خاکوں کو اس درجہ نکھارا ہے کہ ہر خاکے میں اس کی موجودگی بھی قاری کو گراں نہیں گزرتی۔ انھوں نے بڑی بے باکی سے اپنے کرداروں کا دھڑن تختہ کیا ہے۔ ان کے سبھی پہلوؤں، سبھی زاویوں، سبھی اچھائیوں اور سبھی گندگیوں کی عکاسی کردی ہے۔ اپنی طرف سے کچھ بھی ملمع سازی نہیں کی ہے۔ منٹو کی خاکہ نگاری پر بہت کم توجہ کی گئی۔ کیونکہ بقول تحسین فراقی:

''اس نے اردو میں خاکہ نگاری کی اس روایت کو پروان چڑھایا، جس میں اس کا کوئی حریف ہوسکتا ہے تو صرف شوکت تھانوی یا شاہد احمد دہلوی۔ مگر بڑے لکھنے والے کی مصیبت یہ ہوتی ہے کہ دنیا صرف اس کے فن کی ایک دو جہات ہی کو لائق اعتنا سمجھتی ہے اور باقی سے صرفِ نظر کرتی ہے۔ چنانچہ اب تک منٹو کے افسانے ہی کو مانا گیا ہے۔ حالانکہ منٹو نے خاکہ نگاری کی روایت کو بھی ایک نیا رنگ بخشا۔''

مرزا حامد بیگ

منٹو صاحب کا طرزِ بیان

سعادت حسن منٹو اردو کے ایک ایسے افسانہ نگار تھے، جن کی زبان اور طرزِ بیان ہمیشہ محلِ نظر رہے۔ رموز اوقاف سے بے پرواہ قواعد سے آزاد اور اردو محاورے سے دوران کا تخلیقی تجربہ، مروج لفظی لسانچوں کا پابند دکھائی نہیں دیتا اور املا کی اغلاط اس کے علاوہ ہیں۔ اسے پگلے کی پیغمبری کہیں یا کوئی اور نام دیں لیکن بزعم خود، لفظوں کی عنان ان کے ہاتھ میں تھی، جنھیں وہ اپنی مرضی سے دوڑاتے، ٹھہراتے اور جب جی چاہتا، دُلکی چال چلاتے۔

منٹو صاحب کا کہنا تھا کہ جب ان کے ہاتھ میں قلم نہیں ہوتا تو وہ محض سعادت حسن ہوتے ہیں۔ جب قلم ہاتھ میں لیتے ہیں تو منٹو بن جاتے ہیں اور قلم کو پر لگ جاتے ہیں۔

منٹو صاحب کے اپنے بیانات کی روشنی میں ایک عمومی رائے یہ قائم ہوئی کہ اردو زبان، منٹو کے گھر کی لونڈی تھی۔ ایسا تھا یا نہیں---اور کیوں اور کیسے؟ اس پر آگے چل کر بات ہوگی البتہ یہ طے ہے کہ یہ رائے منٹو صاحب کی زندگی میں نہیں بنی۔ اہل زبان ہمیشہ چیں بہ جبیں رہے۔ ان کے ناوقت گزر جانے پر ان کی شخصیت کے گرد جو نورانی ہالہ رفتہ رفتہ کھنچتا گیا ہے، اس نے تمام اعتراضات دھو ڈالے اور عوامی سطح پر ان کی بے پناہ مقبولیت نے ان کے افسانوں میں رہے ہوئے کھانچوں اور زبان و بیان کے ہر نوع کے اسقام پر پردہ ڈال دیا۔

ان کی آٹھ ماہ سات روز اوپر بیالیس سالہ زندگی میں راجندر سنگھ بیدی کے ساتھ ایک مکالمہ بہت مشہور ہوا۔

منٹو نے بیدی سے چہل کرتے ہوئے کہا: ''یار بیدی، تم لکھنے سے پہلے سوچتے ہو،

لکھتے ہوئے سوچتے ہو اور لکھ چکنے کے بعد بھی سوچتے رہتے ہو۔"

ان کے جواب میں بیدی صاحب بولے: "منٹو، تم نہ لکھنے سے پہلے سوچتے ہو، نہ لکھتے ہوئے اور نہ لکھ چکنے کے بعد، کہ تم نے کیا لکھ دیا۔"

اس نہلے پر دہلے کا ایک پس منظر بھی ہے۔

منٹو صاحب نے فزکس، ہائی جین اور فزیالوجی کے مضامین چن کر بالترتیب 1928، 1929 اور 1930 میں ایم۔ اے۔ او۔ ہائی اسکول، امرتسر سے تین بار میٹرک کے امتحان میں ناکامی کے بعد اردو اور فارسی اختیاری کے مضامین چن کر چوتھی کوشش میں ۲۳ رمئی ۱۹۳۱ء کو صرف و محض ۲۹۳ نمبر لے کر درجہ سوم میں میٹرک تو کر لیا، لیکن اردو کے مضمون میں وہ پھر بھی فیل تھے۔ اس کے بعد سعادت حسن نے اپنے دوست ابوسعید قریشی کا قلمی نام 'آدم' مستعار لے کر امرتسر کے اخبارات کے لیے کالم نگاری اور افسانہ نویسی کی ابتدا کرتے ہوئے اسی ازلی دشمن زبان کو ذریعۂ اظہار بنا لیا۔

مدیر 'ہمایوں' مولانا حامد علی خاں نے ۱۹۳۸ء کی ایک ملاقات بہ مقام المروّت ۲۴ جے بلاک، ماڈل ٹاؤن، لاہور میں جو بیان مجھے ریکارڈ کروایا، اس میں انھوں نے بتایا کہ ۱۹۳۲ء میں ایک نوجوان جس کی ابھی ٹھیک طرح مونچھیں بھی نہیں آئی تھیں، ہمایوں کے دفتر میں انھیں آ کر ملا۔ کہنے لگا "جلدی میں ہوں۔ یہ افسانہ عہد موجود کے سب سے بڑے افسانہ نگار کا ہے دیکھ لیجیے گا۔

اسے بہتیرا بیٹھنے کو کہا لیکن وہ رکا نہیں اور افسانہ میز پر رکھ کر چلا گیا۔

جب افسانہ دیکھا تو عنوان تھا۔ 'ریش و موش'۔ دو چار روز بعد جب وہی نوجوان دوبارہ ملنے آیا تو میں نے پوچھا: "ریش تو ہوئی داڑھی اور موش ہوا چوہا---- دونوں کا تعلق؟"

یہ سن کر اس نے اپنی ناک اور بالائی ہونٹ کے بیچ انگلی سے اشارہ کرتے ہوئے کہا:

"دراصل، میں مونچھ لکھنا چاہ رہا تھا۔ املا ٹھیک کر لیجیے گا۔ یہ تھا سعادت حسن منٹو۔"

یہ جس زمانے کا واقعہ ہے، اس وقت منٹو بیس برس کے تھے اور اس سے کہیں سال بھر بعد ان کا پہلا طبع زاد افسانہ "تماشا" خلق، امرتسر، بابت: اگست ۱۹۳۳ء میں ابھی شائع ہونا تھا۔ البتہ یہ طے ہے کہ ہمایوں، کی فائل منٹو کے افسانہ 'ریس و موش' سے خالی ہے۔ منٹو صاحب کے افسانوں میں زبان و بیان کے اس نوع کے معاملات کا ایک سبب اور بھی ہے۔ منٹو نے 'میں افسانہ کیوں کر لکھتا ہوں' کے عنوان کے تحت بتایا ہے کہ: "افسانہ میرے دماغ میں نہیں، جیب میں ہوتا ہے۔ کیوں کہ میں افسانے کے پیسے پیشگی لے چکا ہوتا ہوں۔ اب لکھنا میرا اخلاقی اور پیشہ ورانہ فرض ہو جاتا ہے۔.......... میں قلم اٹھاتا

ہوں، ذہن خالی ہوتا ہے لیکن جب آمد ہوتی ہے، لکھنا شروع کرتا ہوں تو ختم کر کے ہی دم لیتا ہوں۔'' [۱]
سوطے پایا کہ افسانہ لکھنا ان کی روزی کا ذریعہ تھا اور وہ ہر حال میں لکھتے تھے۔ دوم، اپنی اس نوع کی قلم کاری کو بھی وہ آمد کا عمل قرار دیتے تھے۔ سوم یہ کہ ایک ہی نشست میں افسانہ مکمل کرتے، جب کہ نظر ثانی کے عمل کی طرف انھوں نے کوئی اشارہ نہیں کیا۔

'نیا ادارہ' سرکلر روڈ، لاہور میں وہ کرسی تادیر محفوظ رہی جسے منٹو صاحب نے اٹھا کر ٹریڈل مشین سے مخصوص کمرے میں رکھ لیا تھا، تاکہ دفتر میں بیٹھے ہوئے لوگوں کی گفتگو ان کی افسانہ نگاری میں حارج نہ ہو۔ وہیں بیٹھ کر لکھتے۔ چودھری نذیر کو افسانہ تھما کر معاوضہ وصول کرتے اور چلے جاتے۔ منٹو صاحب کی وفات کے بعد محمد طفیل نے نقوش کا منٹو نمبر نکالا تو منٹو صاحب سے اسی طرح حاصل کردہ بیس غیر مطبوعہ افسانے منٹو نمبر کا حصہ بنے۔ بعد ازاں منٹو صاحب سے اسی طرح اونے پونے خریدے گئے مزید دو افسانے بہ عنوان ''سرمہ'' اور ''راجو'' علی الترتیب ''نقوش'' لاہور بابت: جون ۱۹۶۶ء اور سالنامہ ۱۹۶۸ء میں دیکھنے کو ملے۔

یہی سبب ہے کہ محض اکیس سالہ تخلیقی زندگی میں ریڈیو کے لیے اسکرپٹ نِویسی اور فلمی صحافت کی مسلسل مشقت کے علاوہ لاتعداد تراجم، مضامین، فلمی کہانیاں، سکرین پلے اور شخصی خاکوں کے انبار لگا دینے کے ساتھ ساتھ آخری نامکمل افسانہ ''ٹھرکی'' کو چھوڑ کر دو سو تینتیس افسانے لکھ جانا صرف منٹو صاحب سے ہی ممکن ہوا۔

منٹو صاحب کے افسانوں کے موضوعات ایسے ہیں جنھیں بیان کرنے کے لیے منٹو کا محدود ذخیرۂ الفاظ کافی تھا۔ جہاں دقت محسوس کرتے، وہاں صوتیات سے مدد لیتے، سادہ الفاظ کے جوڑے یا زنجیر بناتے اور انوکھی پیرابندی کرتے۔ تشبیہات کا زیادہ تر استعمال بھی انھیں مواقع پر دیکھنے کو ملتا ہے۔ درحقیقت وہ طویل جملے لکھنے پر قادر نہ تھے۔ محدود لفظیات کے ساتھ چھوٹے چھوٹے سادہ فقرے، سوچنا پنجابی میں اور لکھنا اردو میں۔ جس کی نشان دہی ان کے سبھی افسانوں سے ممکن ہے۔

منٹو صاحب نے کبھی کسی وقوعے یا خیال کو پیش پا افتادہ اور حقیر خیال کر کے نظر انداز نہیں کیا، نہ بازاری لفظیات کو کم تر یا غیر فصیح خیال کیا۔ اس لیے کہ وہ تو گاما، بجلی پہلوان، قادرا قصائی، کلن، عیدو حلوائی، رام کھلاون، غفار سائیں، بھولو، چھا گا تین ساز، شاہ دولے کے چوہے، دودا پہلوان، مائی نانکی اور پھوجا حرام دا کی کہانیاں لکھ رہے تھے جن کا مافی الضمیر نک سک سے درست زبان اور نستعلیق لب و لہجے کا طالب ہی نہیں تھا۔ یوں منٹو، بے معنی الفاظ سے بھی اپنے مطلب کے مفاہیم برآمد کر لینے میں

کامیاب ہوئے۔

افتخار جالب کی لسانی تشکیلات کی تحریک تو بعد کی بات ہے، منٹو صاحب یہ کام بہت پہلے کر گزرے۔ اس حوالے سے افسانہ 'ٹھنڈا گوشت' کے پہلے پیرا گراف ہی میں کلونت کور کی ''تیز تیز'' آنکھوں سے سابقہ پڑتا ہے۔ یہ محاورے کے خلاف ہے لیکن منٹو صاحب نے ایک عام سے اور دیگر معنی میں برتے جانے والے لفظ ''تیز'' کو استفہامیہ، طنزیہ اور غصیلی جنس کی علامت بنا دیا۔

یوں منٹو صاحب کے افسانوں میں برتا جانے والا حقیر اور انجانا لفظ---اور وہ بھی غلط املا کے ساتھ، قرأت کے وقت غیر معمولی معنی کا حامل بن جاتا ہے۔ بمبئی کی شہری زندگی اور مشرقی پنجاب کے دیہی علاقہ جات سے متعلق افسانوں میں منٹو نئے نئے لفظ گھڑنے اور مروج ٹکسال باہر اردو اور پنجابی الفاظ کو من پسند معنوں میں برتنے کے حوالے سے بے دھڑک ہیں۔

ان کے اردو میں لکھے گئے افسانوں میں پنجابی لفظیات نت نئے قالب اختیار کرتی جاتی ہے:

> ''کلونت کور، غصے سے ابلنے لگی: ''میں پوچھتی ہوں، کون ہے وہ چڈو---(یہاں جُھڈو ہونا چاہیے تھا۔ حامد) کون ہے وہ الفتی----- کون ہے وہ چور بتا؟''
>
> (ٹھنڈا گوشت)

افسانہ ''ٹھنڈا گوشت'' میں کلونت کور کی زبان سے ایک اخلاق باختہ گالی ادا ہوتی ہے۔ جو اس کی جھلاہٹ کو ظاہر کرتی ہے اور بعد ازاں وہی گالی ایشر سنگھ کے منہ سے بھی سننے کو ملتی ہے لیکن منٹو صاحب کے بیانیہ کا زور اتنا ہے کہ فحش معلوم نہیں ہوتی: ''انسان، ماں بہاوا بھی ایک عجیب چیز ہے۔'' یہ گالی، کلونت کور اور ایشر سنگھ کی ریہرسل کا جزو ہے اور دن رات کا معمول۔ وہ یہ گالی نہیں بکیں گے تو آپ ہی آپ میں الجھیں گے۔ من ہی من میں گتھم گتھا ہوں گے۔ دل ہلکا کرنے کی خاطر کچھ تو کرنا پڑے گا۔ یہ گالی سہی۔

منٹو صاحب کو لفظوں کی کم یابی کا کبھی سامنا نہیں کرنا پڑا۔ جب جی چاہتا نئے الفاظ گڑھ لیتے۔ کشمیر کے محاذ جنگ (۱۹۴۸ء) کے حوالے سے افسانہ ''آخری سلیوٹ'' کی بے معنی گالیاں، دوستی کے دشمنی میں ڈھل جانے سے پیدا ہونے والی جذباتی کھنڈت اور نفسی الجھاووں کی غماز ہیں، جسے موجود کو معدوم کر دینے کی ایک شعوری کوشش بھی کہا جا سکتا ہے۔

مارخور، مسولینی کی بچی، سور کے نل، کھوتے سنگ، خنزیر کے جھٹکے، باباٹل کے کراہ پرشاد، کھوتے کی جوں، سنتو کھ سر کے کچھوے----ایسی غیر مروج گالیاں ہیں، جن کے بطون میں ماضی کے دوست

اور حالیہ دشمن کے لیے ایک مصنوعی اور از خود وارد کردہ غصہ بھی ہے اور پیار کی کسک بھی،

صوبے دار رب نواز اور رام سنگھ کشمیر کے محاذ پر ایک دوجے کے مدمقابل، بندوقیں تانے گومگو کے عالم میں ہیں۔ وہ ماضی کے دوست اور حالیہ دشمن ہیں۔ ایسے میں دونوں گزرے ہوئے کل کو بھی یاد کرتے ہیں اور حالیہ دشمنی بھی پیش نظر ہے لیکن یہ دشمنی انھیں اوڑھائی گئی ہے، ان کے اندر سے نہیں پھوٹی، نتیجتاً دونوں شدید ہیجانی کیفیت میں ہیں۔ وہ کچھ دیر پہلے اک دوجے کو ڈراتے دھمکاتے بھی رہے ہیں لیکن ان دھمکیوں میں پیار چھپا تھا جو کبھی ان دونوں کے بیچ رہا۔ ان گالیوں نے اسی الجھاوے سے جنم لیا ہے گالیاں بکتے رب نواز کی چھیڑ چھاڑ میں چلائی گئی گولی کا نشانہ بن کر مرتے ہوئے رام سنگھ کے ہذیانی کیفیت میں ادا کردہ مکالموں میں اس کا لاشعور جس طور جھلکا ہے، اس کی مثال ڈھونڈے سے نہیں ملتی۔

افسانہ: ''بابو گوپی ناتھ'' میں اینٹی کی پینٹی پو، کنٹی بیوٹلی، دھڑن تختہ'' اسی نوع کا لاشعوری اظہار ہے۔ یہ بے معنی الفاظ کی زنجیر منٹو صاحب کے افسانوی کردار بابو گوپی ناتھ کی اپنی اختراع ہے اور اس کی ٹوٹی پھوٹی شخصیت کی ترجمان ہی نہیں اس کا نفسی آہنگ بھی ہے۔ بابو گوپی ناتھ یہ بے معنی جملہ بار بار ادا کر کے مکار دنیا اور عیارانہ زیست کرنے والوں کے طرز زیست پر تھوک رہا ہے۔

افسانہ ''ٹوبہ ٹیک سنگھ'' کا فاتر العقل مرکزی کردار ایک ہی جملہ بار بار دہراتا ہے:

''اوپڑ دی گڑگڑ دی اینکس دی بے دھیانا دی منگ دی وال آف دی لالٹین۔''

لفظیات کی اس چیین کے بظاہر کوئی معنی نہیں لیکن یہ بھی تو دیکھئے کہ یہ جملہ ادا کس شخص کی زبان سے ہو رہا ہے۔ ایک فاتر العقل، جو عجیب طرح کے مخمصے کا شکار ہے۔ پاگل خانے کی آہنی سلاخوں میں پابند ہے۔ باہر نکل نہیں سکتا اور جاننا چاہتا ہے کہ کیا بنا ٹوبہ ٹیک سنگھ کا؟ وہ آبادی بھارت کا حصہ بنے گی یا پاکستان کی؟ اسے سمجھ میں نہیں آ رہا کہ جو آبادی اب تک ہندوستان کا حصہ تھی، وہ ایک نئے بننے والے ملک میں کیسے منتقل ہوگئی، گھر بار سمیت۔ اس فاتر العقل کے ''منگ آف دی ٹوبہ ٹیک سنگھ'' کہنے سے اس کی ذہنی الجھن کا سراغ ملتا ہے۔ اسی طرح ایک پاگل مسلمان جو خود کو ایک پاکستانی فرد میں ڈھال چکا ہے، ہندوستانیوں کو ''ہندوستوڑا'' کہتا ہے اور اینگلو انڈین پاگل، انگریز حکمرانوں کی طرح ہندوستان کی مقامی آبادی کو ''بلڈی انڈین'' پکارتا ہے۔ وہ ڈبل روٹی کھانے کا عادی ہے اور ''بریک فاسٹ'' میں اسے بلڈی انڈین چپاتی'' سخت ناپسند ہے۔

منٹو کے پنجابی لب و لہجے کے حامل افسانوں میں ٹیٹوال کا کتا''، ''آخری سلیوٹ''، ''یزید'' اور

''لائسنس'' الگ مطالعہ کے طالب ہیں۔ وہ یوں کہ افسانہ ''لائسنس'' کی ایک نسوانی آواز ''بھائی جان'' کی بجائے ''ویرا'' کہہ کر مخاطب ہوتی ہے تو اسی دور کے ایک ترقی پسند پنجابی شاعر شریف کنجاہی کی ایک مشہور نظم ذہن میں گونجنے لگتی ہے:

ویرا، توں کنجاہ دایں، شریف تیرا ناں اے؟

اسی طرح افسانہ ''ٹیٹوال کا کتا'' میں بھارتی فوج کا جمعدار ہرنام سنگھ، ۱۹۴۸ء کے کشمیری محاذِ جنگ پر پہلے تو اونچے سروں میں پنجابی ٹپہ الاپتا ہے:

جُتی لینی اے ستاریان والی، دستاریاں والی، وے ہرنام سنگھا اوئے یارا،

بھاویں تیری مینہہ وک جاوے۔

اوراس کے بعد جب سپاہی بنتا سنگھ کے ساتھ مل کر وارث شاہ کی ہیر گاتا ہے تو امرتا پریتم کی مشہور نظم ''اَج آکھاں وارث شاہ نوں'' کی گونج الگ سے سنائی دینے لگتی ہے، جس سے جدائی کے کرب میں اضافہ ہو جاتا ہے۔

منٹو صاحب کے افسانوں میں کرداروں کے لب ولہجہ کی سطح پر جس قدر تنوع دکھائی دیتا ہے، ''اس کی مثال کسی اور افسانہ نگار کے ہاں ڈھونڈنے سے نہیں ملے گی۔ موذیل، ممی اور مسز ڈی کوسٹا جیسے یہودی اور اینگلو انڈین کردار اسی لب ولہجے میں بات کرتے ہیں، جو ان سے مخصوص رہا اور ہے۔

''تمہارے ڈاٹران لاء کا بچہ لیٹ ہو گیا ہے۔ پیچھاویک میں پیدا ہونا ہی مانگتا تھا۔''

(مسز ڈی کوسٹا)

''ہمارا تہوار کیسے چلے گا۔ ہم کیا کریں گے۔ وسکی ہمارے تہواروں میں ہونا ہی مانگتا ہے۔ تم سمجھتی ہو کرسمس کیسے ہوگا؟ کرسچین لوگ تو اس لاء کو نہیں مانے گا، کیسے مان سکتا ہے۔ میرے گھر میں چوبیس کلاک برانڈی کی ضرورت رہتی ہے۔ یہ لاء پاس ہو گیا تو کیسے کام چلے گا۔'' (مسز ڈی کوسٹا)

ترلوچن سے وداع ہوتے زخموں سے چور موذیل کہتی ہے:

''اوہ ڈیم اِٹ''۔ یہ کہہ کر اس نے اپنی مہین مہین بالوں سے اٹی ہوئی کلائی سے اپنا منہ پونچھا اور ترلوچن سے مخاطب ہوئی: ''آل رائٹ، ڈارلنگ بائی بائی''

(موذیل)

یہی صورت حال ممبئی کے بھائی لوگوں کی ہے۔ افسانہ ''سراج'' میں بھائی لوگوں سے مخصوص

لب ولہجہ ملاحظہ ہو:

''سالی کا مستک پھرے لا ہے۔ سمجھ میں نہیں آتا منٹو صاحب، کیسی چھوکری ہے---- ہر پسنجر سے لڑتی ہے۔ سالی سے کئی بار کہہ چکا کہ دیکھ اپنا مستک ٹھیک کر ورنہ جا---- پر وہ ایک تخم ہے، کسی کی سنتی ہی نہیں۔''

ایسا ہی کچھ افسانہ ''ممد بھائی'' اور ''رام کھلاون'' میں بھی دیکھنے کو ملتا ہے:

''ہاں، ومٹو بھائی---- میں ممد ہوں---- یہاں کا مشہور دادا---- مجھے باہر والے سے معلوم ہوا کہ تم بیمار ہو---- سالا یہ بھی کوئی بات ہے کہ تم نے مجھے خبر نہ کی---- ممد بھائی کا مستک پھر جاتا ہے جب کوئی ایسی بات ہوتی ہے۔'' (ممد بھائی)

''ساب مجھے ماف کردو---- یہ سب داڑو کا قصور تھا۔ اور داڑو---- داڑو آج کل مفت ملتی ہے---- سیٹھ لوگ بانٹتا ہے کہ پی کر مسلمین کو مارو---- ہم کو ماف کردو---- ہم پیے لا تھا۔'' (رام کھلاون)

ومٹو بھائی، بہت گھوٹالہ ہو گیا ہے۔ کورٹ میں جانا ہے۔ یار دوست کہتے ہیں کہ تمہاری مونچھیں دیکھ کر وہ ضرور تم کو سزا دے گا۔'' (ممد بھائی)

منٹو صاحب اپنی محدود لفظیات میں خود وضع کردہ لفظوں کا تڑکا لگا کر پیچیدہ سے پیچیدہ صورتِ حال کو انتہائی سہولت کے ساتھ بیان کرنے پر قادر تھے نیز انھیں اپنی اسی نوع کی لفظیات کے ساتھ اپنے کرداروں کے مافی الضمیر کو بیان کرنے پر غیر معمولی قدرت حاصل تھی۔ وہ اپنے مقصد کے حصول کے لیے کبھی نیم فلسفیانہ طریق برتتے، کبھی تشبیہات سے کام لیتے اور کبھی تکرار لفظی و معنوی، رمز و کنایہ اور تکرارِ تصور سے کام لیتے۔ تجریدی طریق اس کے علاوہ تھا۔

افسانہ ''ٹھنڈا گوشت'' میں چھے افراد کے قاتل، اُجڈ اور گنوار ایشر سنگھ کا نفسی الجھاوا ظاہر کرنے کے لیے منٹو صاحب کے نیم فلسفیانہ طریق کار میں تکرارِ لفظی کی جڑت کلاسیکی موسیقی کی ''جگل بندی'' کی یاد دلاتی ہے۔

''اور میں---- اور میں بھیں یہاوا چھے آدمیوں کو قتل کر چکا ہوں، اس کرپان سے ---- انسان ماں یہاوا بھی ایک عجیب چیز ہے۔'' (ٹھنڈا گوشت)

یہ مکالمہ، اس وحشی کو اس کے اپنے ہی وجود کے کٹہرے میں مجرم قرار دلوا رہا ہے۔

منٹو کے کرداروں کے مکالمات میں نیم فلسفیانہ بیانات، کردار سازی کا کام بھی کرتے ہیں اور

قاری کے لیے کرداروں کی نفسیاتی گرہیں کھولنے کی کلید بھی بنتے ہیں تین امثال ملاحظہ ہوں:

''محبت ایک عام چیز ہے۔ حضرتِ آدم سے لے کر ماسٹر نثار تک سب محبت کرتے آئے ہیں۔'' (قبض)

''لاہور میں تمہارے چچا کو ایک مسلمان نے مار ڈالا۔ تم نے یہ خبر سنی اور مجھے قتل کر دیا۔'' (سہائے)

''زندگی کیا ہے؟ میں سمجھتا ہوں کہ یہ ایک اونی جُراب ہے، جس کے دھاگے کا ایک سرا ہمارے ہاتھ میں دے دیا گیا۔ ہم اس جُراب کو اُدھیڑتے رہتے ہیں جب اُدھڑتے اُدھڑتے دھاگے کا دوسرا سرا ہمارے ہاتھ میں آجائے تو یہ طلسم، جسے زندگی کہا جاتا ہے، ٹوٹ جائے گا۔'' (افسانہ: مصری کی ڈلی)

انسانی حیات کے جدِ اعلیٰ حضرت آدم تا بمبئی کی فلم نگری کے سب سے مقبول اداکار ماسٹر نثار تک محبت کے تسلسل کو ایک عام چیز، ہجوم کی نفسیات کا رد اور زندگی کو ایک اونی جُراب اُدھیڑتے چلے جانے کا عمل قرار دینے پر ہی بس نہیں۔ افسانہ ''نیا قانون'' کا کوچوان استاد منگو، برطانوی سامراج کے پروردہ مارواڑی سیٹھوں کو ''کھٹیا میں گھسے ہوئے کھٹمل'' قرار دیتا ہے۔ منٹو صاحب اکثر حقیر جانداروں، از قسم مچھر، مکڑی، چیونٹی، پسّو اور کھٹمل سے موازنہ کی صورت اہم حقیقتوں کو غیر اہم بنانے میں وہ طریق اپناتے ہیں جو الہامی کتب میں برتا گیا یا جو عربی کی ایک متروک نثری صنف 'مقامہ' میں دیکھنے کو ملتا ہے۔

''میرے نزدیک زندگی کی حقیقت بکری کی ایک چھینک سے زیادہ نہیں۔''

(حضرت علیؓ۔ نہج بلاغت)

دور کیوں جائیں انفس و آفاق سے متعلق قرآن حکیم میں بھی گھوڑے کے سموں کی قسم کھائی گئی ہے۔

منٹو کی افسانوی نثر میں تشبیہات کا استعمال بطور خاص توجہ طلب ہے۔ پھر تشبیہات بھی ایسی کہ اکثر بے معنی، لیکن منٹو صاحب کے لیے مفید مطلب ثابت ہوتی ہیں۔ اس لیے کہ اس بے معنویت میں بھی شعور کی رو کی تکنیک کے تحت داخلی خود کلامیوں نے زندگی کی تڑپ بھر دی ہے۔

افسانہ: ''پہچان'' سے ان کا ترتیب دیا ہوا طوائف کے کوٹھے، اس کے باسیوں اور دیگر متعلقات سے متعلق تشبیہاتی پینوراما دیکھتے چلیے:

''وہ بڑی خوفناک عورت تھی۔ اس کا منہ کچھ اس انداز سے کھلتا، جیسے لیموں نچوڑنے والی مشین کا کھلتا ہے۔''

''یہ رنگ برنگی عورتیں، مکانوں میں پکے ہوئے پھلوں کی مانند لٹکتی رہتی ہیں-----
آپ نیچے سے ڈھیلے پتھر مار کر انھیں گرا سکتے ہیں۔'' (پہچان)

ایسا ہی کچھ افسانہ: ''شوشو''، ''ہتک''، ''آنکھیں'' اور ''موم بتی کے آنسو'' میں بھی دیکھنے کو ملتا ہے۔ یہاں کسبیوں، ٹکیائیوں، نوچیوں اور ڈیرہ داریوں کا ہر روپ دیکھنے کو ملتا ہے۔

''اس کی آنکھیں مست تھیں اور ہونٹ، تلوار کے تازہ زخم کے مانند کھلے ہوئے تھے۔'' (شوشو)

''وہ ساگوان کے لمبے اور چوڑے پلنگ پر اوندھے منہ لیٹی تھی۔ اس کی بانہیں جو کاندھوں تک ننگی تھیں، پتنگ کی کانپ کی طرح پھیلی ہوئی تھیں، جو اوس میں بھیگ جانے کے باعث پتلے کاغذ سے جدا ہو جائے۔'' (ہتک)

''یہ آنکھیں بالکل ایسی ہی تھیں، جیسے اندھیری رات میں موٹر کار کی ہیڈ لائٹس، جن کو آدمی سب سے پہلے دیکھتا ہے۔'' (آنکھیں)

اس کے علاوہ منٹو صاحب کے ہاں حسیات سے متعلق استعارہ سازی ہے، جسے داخلی اور اکثر اوقات سنی جا سکنے والی خود کلامیوں پر مشتمل شعور کی رو کی تکنیک نے متحرک حسّی تصویروں میں ڈھال دیا ہے۔

افسانہ: ''سڑک کے کنارے'' (۱۹۵۲ء) میں ایک صورت تو یہ ہے:

''چاروں طرف آگ دہک رہی ہے۔ میرے اندر کٹھالی میں سونا پگھل رہا ہے۔ دھونکنیاں چل رہی ہیں۔ شعلے بھڑک رہے ہیں، سونا، آتش فشاں کے لاوے کی طرح ابل رہا ہے۔ میری رگوں میں نیلی آنکھیں دوڑ دوڑ کر ہانپ رہی ہیں----- گھنٹیاں بج رہی ہیں۔ کوئی آ رہا ہے۔ کوئی آ رہا ہے----- بند کر دو---- بند کر دو کواڑ۔''

اب دوسری صورت ملاحظہ ہو:

''کٹھالی الٹ گئی ہے۔ پگھلا ہوا سونا بہہ رہا ہے گھنٹیاں بج رہی ہیں۔ وہ آ رہا ہے۔
میری آنکھیں مندر رہی ہیں۔ نیلا آسمان، گدلا ہو کر نیچے آ رہا ہے۔
یہ کس کے رونے کی آواز ہے۔ اسے چپ کراؤ۔''

تیسرا فیز:

''----- میرے بھرے ہوئے دودھ کے برتن اوندھے نہ کرو---- میرے دل کے دھنکے ہوئے خون کے نرم نرم گالوں میں آگ نہ لگاؤ---- میری بانہوں کے جھولوں کی رسیاں نہ توڑو----- میرے کانوں کو ان گیتوں سے محروم نہ کرو، جو اس کے رونے میں مجھے سنائی دیتی ہیں۔'' (سڑک کے کنارے)

۱۹۵۴ء میں منٹو صاحب نے اپنا پہلا تجریدی افسانہ ''پھندنے'' لکھا۔ اس میں ایک متمول گھرانہ ہے۔ ممی، ڈیڈی اور اکلوتی جوان بیٹی کے علاوہ جوان ڈرائیور اور نوخیز نوکرانی بنگلے کے باسی ہیں اور بنگلے کے پچھواڑے ایک باغیچہ ہے۔ ایک منظر ہوٹل---- کا بھی ہے، جس میں لیڈی سٹینوگرافر اور ڈیڈی کی جھلک دکھائی دی ہے۔ افسانے میں جو کچھ ڈھکے چھپے ہو رہا ہے، اسے سادہ بیانیہ افسانے میں لکھا ہی نہیں جا سکتا تھا:

''اس کی ممی دوسرے کمرے میں تھی۔ ڈرائیور اس کے بدن سے موبل آئل پونچھ رہا تھا۔ ڈیڈی ہوٹل میں تھا، جہاں اس کی لیڈی سٹینوگرافر اس کے ماتھے پر یوڈی کلون مل رہی تھی۔'' (پھندنے)

''----اس کے وہ سب بچے جو پیدا ہو سکتے تھے، ان قبروں میں، جوان کے لیے بن سکتی تھیں، اس دودھ کے لیے جو ان کا ہو سکتا تھا، بلک بلک کر رو رہے تھے۔ مگر اس کے دودھ کہاں تھے؟ وہ تو جنگلی بلے پی چکے تھے۔'' (پھندنے)

آپ نے ملاحظہ کیا کہ افسانہ نگار نے تجرید کار مصور پبلو کاسو کی طرح برش Stroks سے مختلف تصویریں بنا دی ہیں۔ کچھ سراسر مبہم، دھندلی اور کچھ قدرے واضح۔ انھیں دیکھ کر قاری اپنی استعداد کے مطابق افسانے کی کڑیاں جوڑتا ہے۔ یقیناً اس عمل میں کچھ ناکام بھی رہیں گے۔ پورے طور پر ابلاغ بھی نہیں ہوگا لیکن اس جتن میں جو کچھ ہاتھ آئے گا، وہ تجربہ بہت نادر و نایاب ہے۔

افسانہ ''فرشتہ'' بھی ۱۹۵۴ء کی تحریر ہے۔ اس میں مفلس اور بیمار مریض کی جوان بیوی کو پھسلانے کے لیے ڈاکٹر کی مدھم سرگوشیوں میں منٹو صاحب کا ۱۹۵۴ء سے پہلے تک کا بیانیہ بھی دیکھنے کو مل جاتا ہے اور اس سے انحراف کی صورت بھی:

''ایک بہت لمبا، نہ ختم ہونے والا دالان تھا یا شاید کمرہ تھا، جس میں دھندلی روشنی پھیلی ہوئی تھی۔ ایسی روشنی جو جگہ جگہ سے میلی ہو رہی تھی۔'' (فرشتہ)

''اب وہ ایک چھوٹا سا مرتبان تھا، جس میں اسپرٹ کے اندر اس کا دل ڈبکیاں لگا

رہا تھا اور دھڑ کنے کی ناکام کوشش کررہا تھا۔'' (فرشتہ)

ان سطور میں افسانے کے مرکزی کردار عطاء اللہ کی نفسی کیفیات بھی ملاحظہ کی جاسکتی ہیں اور اس کا طرزِ احساس بھی۔

۱۹۴۸ء میں تحریر کردہ اردو کے پہلے تجریدی افسانہ: ''غالیچہ'' از کرشن چندر کے چار برس بعد منٹو صاحب نے ۱۹۵۴ء تا ۱۹۵۶ء کی درمیانی مدت میں یہ تین ایسے افسانے لکھے، جنھوں نے یک رُخے سادہ بیانیہ کی گردن مروڑنے میں کلیدی کردار ادا کیا۔

پھر یہ کہ اردو میں مختصر ترین شارٹ فکشن کی اولین مثال منٹو کے ''سیاہ حاشیے'' (۱۹۴۸ء) میں شامل افسانچے ہیں جنھیں ترقی پسندوں نے ہی کیا محمد حسن عسکری اور ممتاز شیریں نے بھی 'لطیفے' قرار دیا۔ لیکن کیا وہ 'لطیفے' ہیں؟

مجمل طور پر منٹو صاحب نے جزئیات کے تال میل سے نہ صرف ہمیشہ یاد رہ جانے والے کردار وضع کیے، جیسے ''بابو گوپی ناتھ'' کا گوپی ناتھ، ''سہائے'' کا سہائے، ''ہتک'' کی سوگندھی، ''ٹھنڈا گوشت'' کی کلونت کور، ''ٹوبہ ٹیک سنگھ'' کا ٹوبہ، ''نیا قانون'' کا استاد منگو اور ''کالی شلوار'' کا شنکر۔ اسی طرح چھوٹے بڑے کرداروں کی نفسی کیفیتوں کی جزئیات توجہ طلب ہے، جیسے افسانہ: ''بو''، ''کھول دو'' اور ''موذیل'' میں بیک وقت شوخ و شنگ، مغموم اور جان سے گزر جانے کی کیفیتوں کی عکاس جزئیات ترتیب وار، باہم جڑتی چلی جاتی ہیں جیسے بٹی ہوئی رسی کے باریک ریشے، جو باہم جڑ کر مضبوط ساخت میں ڈھل جائیں لیکن اندر ہی اندر ہر ریشہ الگ سے بھی دھڑک رہا ہو۔ مثال کے طور پر افسانہ ''سڑک کے کنارے'' میں سے رہ رہ کر اٹھنے والی کرب کی لہریں، افسانہ: ''دھواں'' میں مسعود کا جذباتی مدوجزر اور افسانہ ''بو'' میں رندیر کے جنسی میلانات۔

اس کھیل کو رچانے والے منٹو صاحب کے بیانیہ کی بھی کئی سطحیں اور پرتیں ہیں، جن کی تشکیل چھوٹی چھوٹی وضاحتوں اور وقوعوں سے ہوتی ہے، جیسے افسانہ ''ٹوبہ ٹیک سنگھ'' کے مرکزی کردار بشن سنگھ کا مسلسل بکتے جھکتے No man's Land پر گر کر بٹوارے کی نفی کی علامت بن جانا اور افسانہ ''پھندنے'' میں تجرید کاری سے ایمائیت کا جنم۔ جو چھوٹے چھوٹے واقعات کا موزیک ہے از قسم باغیچہ میں پہلے تو نارنگیوں کا اچھلنا۔ پھر سرخ پھندنوں کی تجسیم اور بلی کے بچے دینا۔ اس کے بعد نوکرانی کے گلے میں لال پھندنوں والا ازار بند ڈال کر گلا گھونٹ دیا جانا۔

منٹو کے افسانوں کی پیرا بندی عموی طور پر زیادہ لائنوں پر مشتمل نہیں ہوتی۔ البتہ ہر لائن، آگے

آنے والی لائن کی توجیہ کی صورت راہ ہموار کرتی چلی جاتی ہے اور ہر پیراگراف، اگلے پیراگراف کو پڑھنے کی تحریک دیتا ہے۔ اس میں جہاں ناکام ہوئے منٹو، منٹو نہیں رہتے۔ منٹو صاحب صرف اسی وقت ڈیڑھ دو لائنوں کا پیراگراف بناتے ہیں جب کہانی میں کرداری سطح پر کسی نفسیاتی الجھاوے کی نشان دہی کرنا مقصود ہو۔ ان کی مختصر پیرابندی اکثر چونکا دینے والی ہوتی ہے اور منظر کشی قدرے طویل پیراگراف گھیرتی ہے۔

منٹو کے طرزِ بیان کی جملہ خصوصیات کو کسی ایک افسانے میں دیکھنا مقصود ہو تو وہ بارہویں تا سولہویں صدی عیسوی کے یوروپی محراب دار طرزِ تعمیر کا حامل افسانہ: ''ٹوبہ ٹیک سنگھ'' ہے جس میں ایک ماہر تعمیرات کی طرح لاتعداد فاترالعقل کرداروں، ان کے متنوع ذہنی الجھاووں، کئی ایک طرز کی جداگانہ حرکات وسکنات اور بیسیوں بے معنی مکالموں کو لحظہ بہ لحظہ سمیٹتے ہوئے افسانے کا بنیادی ڈھانچہ اٹھایا گیا ہے۔ اس شاندار عمارت کا انہدام بشن سنگھ کے No man's land پر گرنے سے ہوتا ہے اور دل کی دھڑکن رک سی جاتی ہے۔

منٹو صاحب نے چونکہ اپنے اردگرد پھیلی ہوئی دنیا اور دنیا والوں کو تضادات کے مجموعے کی صورت میں دیکھا اور پرکھا تو ان کے طرزِ بیان میں تضاد لفظی ومعنوی کی صورت تضاد نفسی کی کئی ایک پرتیں اور جہتیں دیکھنے کو ملیں۔ جیسے، افسانہ ''نعرے''، ''بلاؤز''، ''ساڑھے تین آنے'' اور ''دس روپیے'' کی بنیاد ہی معاشی تضاد پر ہے۔ جب کہ ''بابو گوپی ناتھ''، ''گورمکھ سنگھ کی وصیت''، ''آخری سلیوٹ''، ''سہائے'' اور ''رام کھلاون'' میں کرداری سطح پر تضاد نمایاں۔ بابو گوپی ناتھ کو کوئی کیا لوٹے گا۔ وہ تو جان کر لٹ رہا ہے۔ گورمکھ سنگھ کا بیٹا، باپ کی وصیت کا پالن بھی چاہتا ہے اور اخلاقی جرأت سے بھی عاری ہے۔ ''آخری سلیوٹ'' کا صوبیدار رب نواز ایک طرف تو رام سنگھ کی چوکی پر حملہ کرتا ہے اور دوسری طرف اسے شدید زخمی حالت میں دیکھ کر بچانے کی کوشش بھی کرتا ہے۔ جب کہ سہائے، کسبیوں، ٹکیائیوں، ڈیرہ دارنیوں، رنڈیوں اور نوچیوں کے مفادات کا نگہبان بھی ہے اور ان کا دلال بھی۔

منٹو صاحب سے مخصوص طرزِ بیان میں تکرارِ لفظی اور تکرارِ تصور دو عجیب وغریب ٹولز ہیں۔ تکرارِ لفظی کے ساتھ بعض اوقات جملوں کی تکرار بھی ملتی ہے جو کبھی افسانے کی فضا بندی کبھی کرداروں کے جذباتی اتار چڑھاؤ کو ظاہر کرنے اور کبھی افسانے کے بنیادی ڈھانچے کی تشکیل نو کا کام کرتی ہے۔ منٹو صاحب نے کہیں کہیں تکرارِ لفظی سے صوتی تاثر ابھارنے کا کام بھی لیا۔ جب کہ تکرارِ تصور سے وہ

اپنے الجھے ہوئے کرداروں کی داخلی کشمکش ابھارنے کا کام لیتے ہیں۔

افسانہ ''سوگندھی'' میں ایک ہی کلمۂ نفریں ''اونہہ'' کی تکرار دیکھنے کو ملتی ہے، جو آخر میں ایک موٹر والے بابو کے منہ سے ادا ہو کر سوگندھی کے دل و دماغ پر تیزاب کا چھینٹا ثابت ہوتی ہے۔ افسانہ: ''شوشو'' اور افسانہ: ''ٹیٹوال کا کتا'' میں 'چڑ جھن جھن' کی صدا (بعض اوقات تکرار) میٹھی بھی ہے اور کڑوی کسیلی بھی۔ جب کہ افسانہ ''کبوتروں والا سائیں'' شاعرانہ نثر کا حامل ہے۔

اب ذرا ''ٹیٹوال کا کتا'' کی بے ضرر گالیوں کو دھیان میں لائیے، جن سے بیک وقت محبت، نفرت اور انسیت ٹپکتی ہے۔ افسانہ: ''نعرہ'' میں دو گالیوں کی تکرار، عزتِ نفس پر حملہ بھی ہے اور انا کی تسکین کا باعث بھی۔ افسانہ: ''نیا قانون'' میں استاد منگو ہمہ وقت نیا قانون، نیا قانون کا ورد کرتا ہے اور یکم اپریل کا انتظار کھینچ رہا ہے، جب نیا قانون لاگو ہو جائے گا لیکن یکم اپریل ہی استاد منگو کے نئے قانون سے متعلق سارے خواب چکنا چور کر دیتی ہے۔ افسانہ ''خوشیا'' میں ایک جملے: ''خوشیا ہی تو ہے، آنے دو۔'' کی تکرار اتنی کٹیلی ہے کہ خوشیا کے اندر سوئے ہوئے مرد کو جگا دیتی ہے۔ جب کہ افسانہ: ''ڈرپوک''، ''دھواں''، ''سڑک کے کنارے''، ''ننگی آوازیں'' اور ''بلاؤز'' میں تکرار تصور سے کام لیا گیا ہے۔ افسانہ ''بانجھ'' میں تکرار تصور در حقیقت تکرار محبت ہے جو تضاد نفسی کے ساتھ مل کر نا کارہ جسم کے کھوکھلے پن کا اشاریہ بن گیا اور ''ڈرپوک'' میں لالٹین کی نگراں آنکھ، تکرار تصور سے افسانے کے مرکزی کردار کی بزدلی کی علامت۔ اسی طرح افسانہ: ''بلاؤز'' میں رومی ٹوپی کے پھندنے کی اچھل کود اور چمکدار ساٹن کے کترنوں کی جھلمل تکرارِ تصور کے سبب جنسی بیداری کی علامت ہیں۔ یہی صورت افسانہ ''پھندنے'' میں نارنگیوں کے اچھلنے سے پیدا ہوئی ہے۔

یہ بات اپنی جگہ کہ منٹو صاحب کے افسانوں میں بعض مقامات پر الفاظ کا چناؤ افسانہ نگار کے مافی الضمیر کا ساتھ دینے سے قاصر ہے۔ لطفِ زبان بھی کم ہے اور گٹھا ہوا جملہ بھی دکھائی نہیں دیتا، جیسے:

> ''موسم، کچھ ایسی کیفیت کا حامل تھا جو ربڑ کے جوتے پہن کر چلنے سے پیدا ہوتی ہے۔'' (افسانہ: دھواں)

> ''جو میں کہہ نہ سکی، تم سمجھ نہ سکے، اب کہنے اور سمجھنے سے بہت پرے چلا گیا ہے۔''
> (افسانہ: آنکھیں)

لیکن موضوع کی مناسبت سے منٹو صاحب کے بیانیہ کا بہاؤ ایسا ہے کہ قاری کا ذہن از خود معنوی ربط پیدا

کرتا چلا جاتا ہے۔

اب کوئی کہے کہ لفظوں کی عنان منٹو صاحب کے ہاتھ میں نہ تھی!

بابو گوپی ناتھ مسلسل بڑ بڑا رہا ہے: اینٹی کی پنٹی پو، کنٹی نیو ٹلی، منٹو صاحب کا نام رہے گا صاحب۔

حوالہ جات:

۱: ''میں افسانہ کیوں کر لکھتا ہوں''، مرتبہ: حکیم یوسف حسن، لاہور: دارالادب پنجاب، بارود خانہ، طبع اول: س۔ن

سیما صغیر

منٹو کا اندازِ بیان

ادب قارئین پر اپنے اثرات مرتب کرتا ہے۔ انسانی احساس، فکر اور تجربہ کی وسعت اور گہرائی کا جیسا بیان ہمیں ادب میں ملتا ہے دوسرے علوم میں نظر نہیں آتا شاید اس لیے کہ علوم واضح مقاصد کے تابع ہوتے ہیں۔ کہانیاں ہمیں ایک ہی زندگی میں ایک سے زیادہ زندگیاں جینے کا موقع فراہم کرتی ہیں۔ ان میں ہم زندگی کی وہ شکلیں دیکھتے ہیں جو شاید کسی اور طرح سے ہمارے تجربہ میں نہیں آتیں۔ آپ منٹو کے افسانوں میں دیکھئے کیسے کیسے لوگ نظر آتے ہیں نہایت فعال اور زندہ لوگ مگر زندگی کے مانوس سانچوں کے عین مطابق نہیں، کہیں اُن سے زیادہ کہیں اُن سے کم۔ منٹو نے طوائفوں پر بہت سے افسانے لکھے تاہم جسم کا بیان ان افسانوں میں ثانوی ہے۔ اُس کے یہاں جسم انسان کی روح تک پہنچنے اور باطن کو سمجھنے کا وسیلہ ہے۔

منٹو جس نے کبھی کسی ایک مرکز پر ٹھہر کر، کسی ایک زاویے سے اعمالِ انسانی کے پُر اسرار نفسیاتی محرکات کا مطالعہ نہیں کیا ہے اور نہ کسی ایک خاص طبقے کی عکاسی پر اکتفا کیا ہے۔ اسی لیے اُس کے یہاں موضوع اور مواد میں تنوع اور رنگارنگی ہے۔ دراصل اس کی طبیعت میں جو لا اُبالی پن اور عدم توازن نظر آتا ہے اُس میں زمانے کی ناقدری اور یاروں کی بے رحمی کا خاصا دخل ہے۔ اُس کی سیمابی کیفیت اور وحشت ناکی کو اُس کے خلق کردہ مختلف کرداروں میں تلاش کیا جا سکتا ہے۔ بابو گوپی ناتھ، سوگندھی، منگو کوچوان، سہائے، ممد بھائی، ممی، موذیل جیسے کرداروں کو زندہ جاوید بنا دینے میں سب سے اہم رول منٹو کے اندازِ بیان کا ہے کیونکہ مصنف کے پاس شدید سے شدید جذبے کے اظہار کے لیے آسان اور عام فہم الفاظ موجود ہیں جن کی ترتیب و تنظیم سے وہ بھرپور اور دیرپا تاثر پیدا کر دیتا ہے۔ متلون مزاج منٹو اپنے بارے میں مضمون ''سعادت حسن'' میں لکھتے ہیں:

''اب لوگ کہتے ہیں کہ وہ اردو کا بہت بڑا ادیب ہے، اور میں یہ سن کر ہنستا ہوں۔ اس لیے کہ اردو اب بھی اُسے نہیں آتی۔ وہ لفظوں کے پیچھے یوں بھاگتا ہے جیسے کوئی جالی والا شکاری تتلیوں کے پیچھے۔ وہ اُس کے ہاتھ نہیں آتیں۔ یہی وجہ ہے کہ اس کی تحریر میں خوبصورت الفاظ کی کمی ہے۔ وہ لٹھ مار ہے لیکن جتنے لٹھ اس کی گردن پر پڑے ہیں اس نے بڑی خوشی سے برداشت کیے ہیں----اس کی لٹھ بازی عام محاورے کے مطابق جاٹوں کی لٹھ بازی نہیں ہے۔ وہ بنوٹ اور پھکیت ہے۔ وہ ایک ایسا انسان ہے جو صاف اور سیدھی سڑک پر نہیں چلتا تنے ہوئے رسّے پر چلتا ہے۔ لوگ سمجھتے ہیں کہ اب گرا، اب گرا---- لیکن وہ کمبخت آج تک کبھی نہیں گرا۔''

(سعادت حسن، منٹو۔ شعور۔ دہلی، مارچ ۱۹۷۸ء، صفحہ ۴۲۶)

ادب تحریر کی ہر قسم کی طرح الفاظ کی ترتیب و تنظیم سے وجود میں آتا ہے۔ اِس کے وجود میں آنے کا عمل ہمیں بظاہر سیدھا سادہ اور آسان معلوم ہوتا ہے لیکن ادب کے بغور مطالعے سے پتہ چلتا ہے کہ یہ عمل نہایت دشوار اور پیچیدہ ہے۔ زبان کے ماہرین نے ادب کے تخلیقی عمل میں لفظ کی معنویت کا تعلق تاریخ اور وقت کے انفرادی اور اجتماعی تجربے کے اظہار سے وابستہ کیا ہے۔ کہنے کو تو منٹو نے کہا ہے کہ وہ کہانی کا پہلا اور آخری جملہ لکھتے ہیں۔ باقی کہانی کوئی اور لکھتا ہے۔ لیکن یہ بھی سچ ہے کہ وہ اپنی تحریر کی سمت سے پوری طرح باخبر نظر آتے ہیں اور اپنے سارے وسائل کا استعمال اُس تاثر کے حصول کے لیے کرتے ہیں جو اُن کی کسی کہانی کے مضمون کا مقصود ہے۔

منٹو افسانے کی تشکیل میں ایجاز و اختصار اور جامعیت سے کام لیتے وقت نہایت ہنرمندی سے کچھ سُراغ، کچھ اشارے چھوڑ جاتے ہیں جن کی مدد سے قاری کے ذہن میں نفسِ افسانہ کا واضح تصور قائم ہو جاتا ہے۔ منٹو کا ہمہ گیر مشاہدہ، جس ماحول پر نظر ڈالتا ہے اس کے باریک سے باریک پہلو کو نظر میں رکھ کر افسانے کا پس منظر بناتا ہے۔ مثلاً مشہور افسانہ ''کالی شلوار'' میں سلطانہ کے اندر اچانک جو ایک سُونا پن، سناٹا اور خَلا پیدا ہوتا ہے اُس کو منٹو نے ریل کی پٹریوں، خالی ڈبّوں اور دھواں چھوڑتے ہوئے انجن سے تشبیہہ دے کر سلطانہ کی اذیت ناک کیفیت کو اِس طرح اُجاگر کیا ہے کہ معنی کی کئی تہیں کھلتی چلی جاتی ہیں۔ ایسی بامعنی منظر کشی کا ایک اقتباس ملاحظہ ہو:

''............بائیں ہاتھ کو کھلا میدان تھا جس میں بیشمار ریل کی پٹریاں بچھی ہوئی

تھیں۔ دھوپ میں لوہے کی یہ پٹریاں چمکتیں تو سلطانہ اپنے ہاتھوں کی طرف دیکھتی جن پر نیلی نیلی رگیں بالکل ان پٹریوں کی طرح اُبھری رہتی تھیں۔ اس لمبے اور کھلے میدان میں ہر وقت انجن اور گاڑیاں چلتی رہتیں کبھی اِدھر کبھی اُدھر۔ اِن انجنوں اور گاڑیوں کی چھک چھک پھک پھک سدا گونجتی رہتی تھی۔ صبح سویرے جب وہ اُٹھ کر بالکونی میں آتی تو ایک عجیب سماں نظر آتا۔ دُھندلکے میں انجنوں کے منھ سے گاڑھا گاڑھا دھواں نکلتا اور گدلے آسمان کی جانب موٹے اور بھاری آدمیوں کی طرح اُٹھتا دکھائی دیتا۔ بھاپ کے بڑے بڑے بادل بھی ایک شور کے ساتھ پٹریوں سے اُٹھتے اور آنکھ جھپکنے کی دیر میں ہوا کے اندر گھل مل جاتے۔ پھر کبھی کبھی جب وہ گاڑی کے کسی ڈبّے کو جسے انجن نے دھکّا دے کر چھوڑ دیا ہو، اکیلے پٹریوں پر چلتا دیکھتی تو اُسے اپنا خیال آتا۔ وہ سوچتی کہ اُسے بھی کسی نے زندگی کی پٹری پر دھکّا دے کر چھوڑ دیا ہے اور وہ خود بہ خود آگے جا رہی ہے۔ دوسرے لوگ کانٹے بدل رہے ہیں اور وہ چلی جارہی ہے----- نہ جانے کہاں؟ پھر ایک روز ایسا آئے گا جب اس دھکّے کا زور آہستہ آہستہ ختم ہوگا اور وہ کہیں رُک جائے گی، کسی ایسے مقام پر جو اس کا دیکھا بھالا نہ ہوگا۔''

واقعہ اور کردار کی پوری تفصیلات کے بغیر منٹو نے شاید ہی کچھ کہنے کی کوشش کی ہو لیکن ایک مخصوص ماحول یا کردار کے ہر پہلو اور اُس کی جزوی اور فروعی کیفیت سے پوری طرح واقف ہونے کے بعد بھی وہ اس ماحول یا کردار کی مصوری کو اپنی افسانہ نگاری کا مقصد نہیں بناتے بلکہ یہ سب کچھ ایک مخصوص تاثر پیدا کرنے کے لیے پس منظر یا وسیلے کا کام دیتے ہیں۔ دراصل ان سب کے پیچھے کہیں ایک نکتہ، تاثر، جذبہ یا ذہنی کیفیت چھپی ہوتی ہے جسے منظرِ عام پر لانا افسانہ نگار کا مقصد ہوتا ہے۔ نیا قانون، خوشیا، نعرہ، ٹھنڈا گوشت، رام کھلاون، سہائے، موذیل، بابو گوپی ناتھ، ہتک وغیرہ اس کی بہترین مثالیں ہیں لیکن یہ ہُنر مندی کہانی 'کھول دو' میں اپنے نقطۂ کمال پر نظر آتی ہے۔ جب ڈاکٹر کی زبان سے جملہ ''کھڑکی کھول دو'' ادا ہوتا ہے۔ پہلا ایکشن جس سے سکینہ کے مُردہ جسم میں نہ صرف جُنبش پیدا ہوتی ہے بلکہ اُس کی ان کہی اذیت کی خوفناک داستان بھی قاری کے شعور میں تانے بانے بننے لگتی ہے۔ دوسرا عمل بوڑھے باپ سراج الدین کا ہے جو بیوی کی دردناک موت اور بیٹی کے کربناک لمحات کو یکلخت بھلا کر خوشی سے چلاّ اُٹھتا ہے اور تیسرا خاموش ایکشن ڈاکٹر کا ہے جو شرم و ندامت کی وجہ سے سر سے پیر تک پسینہ میں

غرق ہو جاتا ہے۔

تحیر، تجسس، ایکشن اور تاثر پیدا کرنے کے لیے منٹو ہمیشہ انفرادی طرزِ اظہار اختیار کرتے ہیں۔ اُن کے پاس چھوٹی سے چھوٹی بات کے لیے ایک الگ انداز موجود ہے۔ فقرہ کی ساخت میں ذرا سی تبدیلی، لفظوں کے برتنے میں تھوڑی سی جدّت پسندی اور بہت اہم اور بڑی گہری بات کو اس طرح ادا کر دینے کی قدرت کہ جیسے وہ بات اہم اور عمیق نہ ہو، منٹو کا طرۂ امتیاز ہے۔ فروری ۱۹۳۷ء میں احمد ندیم قاسمی کو لکھے خط میں کہانی کے داؤ پیچ سے واقف کراتے ہوئے وہ لکھتے ہیں:

''جو کچھ آپ کہنا چاہیں وہ آپ اپنے کیریکٹروں کے ذریعے Establish کرتے چلے جائیں----- اسٹوری، Smooth اور وقائع و مناظر سے بھری ہوئی ہو۔''

(آپ کا سعادت حسن منٹو [منٹو کے خطوط] مرتب محمد اسلم پرویز، صفحہ ۳۱)

''سُر خا'' کے یہاں زبان کا عمل بظاہر بے حد سیدھا اور آسان معلوم ہوتا ہے لیکن وہ سیدھے سادے الفاظ کو اس مشاقی سے بُنتا ہے کہ کسی لفظ کو یا ان کی ترتیب کو بدلا نہیں جا سکتا اور اگر ایسا کیا جائے تو لفظ اپنی معنویت اور کہانی تاثیر کھو دیتی ہے۔ 'کالی شلوار' کے اُس حصّے کو سامنے رکھئے جہاں شنکر اور سلطانہ ایک دوسرے سے متعارف ہوتے ہیں۔ شنکر، سلطانہ سے دریافت کرتا ہے:

''تم کیا کرتی ہو؟''

''میں...... میں...... میں کچھ بھی نہیں کرتی''

''میں بھی کچھ نہیں کرتا''

سلطانہ نے بھنا کر کہا: ''یہ تو کوئی بات نہ ہوئی...... آپ کچھ نہ کچھ تو ضرور کرتے ہوں گے؟''

شنکر نے بڑے اطمینان سے جواب دیا: ''تم بھی کچھ نہ کچھ ضرور کرتی ہو گی؟''

''میں جھک مارتی ہوں۔''

''میں بھی جھک مارتا ہوں۔''

''تو آؤ دونوں جھک ماریں۔''

''میں حاضر ہوں۔ مگر جھک مارنے کے دام میں کبھی نہیں دیا کرتا۔''

''ہوش کی دوا کرو----- یہ لنگر خانہ نہیں۔''

''اور میں بھی والنٹیر نہیں۔''

سلطانہ اب رُک گئی۔ اس نے پوچھا۔ ''یہ والنٹیر کون ہوتے ہیں؟''
شنکر نے جواب دیا۔ ''اُلو کے پٹھے ......''

منٹو افسانے کی بُنت میں مکالمے، عنوان، کردار اور اشیاء وغیرہ کا خاص خیال رکھتے ہیں اور ان سے کئی طرح کے کام لیتے ہیں۔ مثال کے طور پر ''ہتک'' کا ہی عنوان لیجیے۔ ہتک کے لغوی معنی رُسوائی، بے حُرمتی، بے عزّتی کے ہیں۔ افسانہ نگار نے ہتک آمیز رویے کے لیے محض کلمۂ نفرت ''اونہہ'' ادا کروایا ہے۔ پہلے تو سوگندھی کے لیے یہ کلمۂ تجسس و حیرت ثابت ہوتا ہے لیکن جب رام لال وضاحت کرتا ہے تو ٹھکرائے جانے، مسترد کیے جانے کا احساس اس کے لیے بے حد اذیت ناک شکل اختیار کر لیتا ہے۔ اِس پوری صورتِ حال کو افسانہ نگار نے جو زبان عطا کی ہے اس سے بے بسی اور غصّے کی شدّت عیاں ہو جاتی ہے:

''سوگندھی سوچ رہی تھی اور اس کے پیر کے انگوٹھے سے لے کر چوٹی تک گرم لہریں دوڑ رہی تھیں۔ اُس کو کبھی اپنے آپ پر غصہ آتا تھا اور کبھی رام لال دلّال پر جس نے رات دو بجے اُسے بے آرام کیا۔ لیکن فوراً ہی دونوں کو بے قصور پا کر وہ سیٹھ کا خیال کرتی تھی۔ اُس کے خیال کے آتے ہی اس کی آنکھیں، اُس کے کان، اُس کی بانہیں، اُس کی ٹانگیں، اُس کا سب کچھ مڑتا تھا، کہ اس سیٹھ کو کہیں دیکھ پائے --- اس کے اندر یہ خواہش بڑی شدّت سے پیدا ہو رہی تھی کہ جو کچھ ہو چکا ہے ایک بار پھر ہو ---- صرف ایک بار ---- وہ ہولے ہولے موٹر کی طرف بڑھے۔ موٹر کے اندر سے ایک ہاتھ بیٹری نکالے اور اس کے چہرے پر روشنی پھینکے۔ ''اونہہ'' کی آواز آئے اور وہ --- سوگندھی ---- اندھا دُھند اپنے دونوں پنجوں سے اُس کا منھ نوچنا شروع کر دے۔ وحشی بلّی کی طرح جھپٹے اور ---- اپنی انگلیوں کے سارے ناخون، جو اس نے موجودہ فیشن کے مطابق بڑھا رکھے تھے، اُس سیٹھ کے گالوں میں گاڑ دے --- بالوں سے پکڑ کر اُسے باہر گھسیٹ لے اور دھڑا دھڑ مکّے مارنا شروع کر دے اور جب تھک جائے تو رونا شروع کر دے۔''

سوگندھی کا ردِ عمل قاری کو غور و فکر پر مجبور کر دیتا ہے۔ منٹو نے اس کہانی میں جہاں ''اونہہ'' کے مفہوم کو لامحدود کر دیا ہے وہیں مرکزی کردار ''سوگندھی'' کے نام کی رعایت سے بھی کام لیا ہے۔ اس میں یائے نسبتی بھی ہے اور علامتِ تانیث بھی یعنی اصل لفظ سُوگندھ جو کہ سنسکرت سے مُستعار ہے جب اسے زَبر

سے پڑھتے ہیں (سَوگندھ) تو معنی قسم، حلف کے ہوتے ہیں اور پیش کے ساتھ خوشبو، مہک کے ہو جاتے ہیں۔ اردو میں اِس لفظ کی آخری زیر یعنی چھوٹی اِی کی ماترا کو یائے معروف سے لکھا جاتا ہے۔ اِس لیے اِس کے ایک معنی نیک روح، مذہب کی پابندی بھی ہوتے ہیں۔ ضروری نہیں کہ منٹو کے ذہن میں لفظ سوگندھی کے یہ سارے تلازمات ہوں مگر جس طرح ناقدین خصوصاً ش۔ک۔ نظام نے نام کی معنویت پر تبصرہ کیا ہے اُس سے واضح ہوتا ہے کہ یہ سعادت حسن منٹو کا فنی کمال ہے کہ اُس نے طوائف کے نام کے ساتھ یہ لفظ منسلک کر کے ہمارے سماج پر ایک گہرا اور بھرپور طنز کیا ہے۔

منٹو کے یہاں چھوٹے چھوٹے سادہ، مانوس الفاظ اور ان کا بھی کم سے کم استعمال دیکھنے کو ملتا ہے۔ اِسی لیے اُن کے یہاں ہر لفظ کی اہمیت ہے۔ بابو گوپی ناتھ منٹو کی سب سے مشہور کہانیوں میں سے ایک ہے۔ پُر لطف انداز میں شروع ہونے والی یہ کہانی ایک عجیب کلائمکس کے ساتھ ختم ہوتی ہے۔ بابو گوپی ناتھ ایک بہت بڑے کنجوس بنیے کا بیٹا ہے۔ مزاج قلندرانہ ہے۔ زینت سے محبت کرتا ہے اور اُس میں ایک بھولی بھالی خالص گھریلو لڑکی کو دیکھتا ہے۔ اُس کی خوش حال اور باعزت زندگی کے لیے چونکا دینے والے جتن کرتا ہے۔ اُس کی شخصیت میں شروع سے تضاد نظر آتا ہے۔ وہ پستہ قد کا ہے مگر بلند حوصلے رکھتا ہے۔ بظاہر بے وقوف مگر برتاؤ میں ہوش مند ہے۔ بگڑا ہوا رئیس زادہ ہے مگر سبھی کا ہمدرد اور بہی خواہ ہے۔ اُس کے یہاں عُجلت بھی ہے اور سکون بھی۔ اِس طرح پوری کہانی تضاد کے رنگ میں رنگی ہوئی ہے۔ نہ صرف اِس کے کردار دلچسپ ہیں بلکہ اندازِ بیان نرالا اور بامعنی ہے۔ کہانی کا ایک کردار عبدالرحیم سینڈو منٹو کا تعارف مبالغے کے ساتھ اس طرح کراتا ہے:

> ''تم ہندوستان کے نمبر ون رائٹر سے ہاتھ ملا رہے ہو۔ لکھتا ہے تو دھڑن تختہ ہو جاتا ہے لوگوں کا۔ ایسی کنٹی نیوٹی ملاتا ہے کہ طبیعت صاف ہو جاتی ہے...... کیوں بابو گوپی ناتھ ہے نا اینٹی کی پینٹی پو؟''

مذکورہ بالا اقتباس میں آئے الفاظ کنٹی نیوٹی، دھڑن تختہ اور اینٹی کی پینٹی پو، سینڈو کی اپنی اختراع ہیں۔ اِس کہانی میں منٹو خود ایک کردار ہے۔ باقی کردار بھی حقیقی لوگوں کے معلوم ہوتے ہیں۔ نام بھی بدلے نہیں گئے ہیں۔ مثلاً رفیق غزنوی جو میوزک ڈائرکٹر تھے۔ کہا نہیں جا سکتا کہ منٹو نے سینڈو کی مخصوص زبان خود ایجاد کی ہے یا سینڈو واقعی اسی طرح بولتا تھا۔ بہر حال سینڈو نے منٹو کے جن اوصاف کی تعریف کی ہے شاید منٹو کو اُس سے اختلاف نہ ہو یعنی لکھنے والا جو کہنا چاہتا ہے بلا کسی ہچکچاہٹ کے کہے اور اُس کے بیان میں غیر متوقع روابط ہوں۔ بہر حال یہ منٹو کے فن پر سب سے دلچسپ تبصرہ

ہے۔اس کے یہاں بے معنی اور بے ربط جملے محض لطف لینے یا چونکانے کے لیے نہیں ہیں بلکہ بے مصرف زندگی اور سماج کی بے سمتی کی نشاندہی بھی کرتے ہیں۔ اِن کا فنکارانہ اظہار ''ٹوبہ ٹیک سنگھ'' میں بھی نظر آتا ہے جہاں اس نے مجذوبانہ کلمات کے ذریعے پاگل خانے کی فضا کو پُر تاثیر اور معنی خیز بنا دیا ہے۔کہانی میں پہلی بار بشن سنگھ کی زبانی جو الفاظ ادا کیے گئے وہ یہ ہیں:

''اوپڑی گڑ گڑ دی اینکس دی بے دھیانا دی مُنگ دی دال آف دی لال ٹین۔''

آگے لال ٹین کی جگہ ''پاکستان گورنمنٹ''، پاکستان گورنمنٹ کی جگہ ٹوبہ ٹیک سنگھ گورنمنٹ، گرو جی خالصہ، جو بولے سونہال ست سری اکال وغیرہ آتے ہیں۔ پھر پاکستان اور ہندوستان کو منسلک کر دیا جاتا ہے لیکن آخری بار پھر ٹوبہ ٹیک سنگھ کا نام جملے میں آجاتا ہے----اس طرح بے ہنگم الفاظ پر مشتمل بے معنی جملوں کا دہرانا اور ان میں کچھ اضافہ کرنا ہوش مندوں کی گل افشانیٔ گفتار کی حقیقت واضح کرنے اور کہانی کو آگے بڑھانے میں معاون ثابت ہوتا ہے۔

دراصل منٹو نے اپنی کہانیوں میں مختلف فنّی حربوں کے علاوہ تشبیہوں، استعاروں، علامتوں اور پیکروں کے توسط سے حسد، رشک، رقابت، نفرت، حقارت، محبت جیسے جذبات واحساسات کی شدّت کو نمایاں کیا ہے۔اِس کی کہانیوں سے علمِ بیان کی چند مثالیں ملاحظہ ہوں:

''جب وہ کسی انجن کو آہستہ آہستہ گاڑیوں کی قطار کے پاس سے گزرتا دیکھتی تو اُسے ایسا محسوس ہوتا کہ کوئی آدمی چکلے کے کسی بازار میں سے اُوپر کوٹھوں کی طرف دیکھتا جا رہا ہے'' (کالی شلوار)

''خوبصورتی میں خلوص ہونا ناممکن ہے----بدصورتی ہمیشہ پُر خلوص ہوتی ہے۔'' (بدصورتی)

''ساری رات رندھیر کو اُس کے جسم سے ایک عجیب قسم کی بُو آتی رہی، جو بیک وقت خوش بُو بھی تھی اور بدبُو بھی۔''

''لڑکی کے بالوں میں مُکَیش کے ذرّے دھول کے ذرّوں کی طرح جمے ہوئے تھے۔''

''جس طرح کبھی مٹّی پر پانی چھڑکنے سے سوندھی سوندھی بُو نکلتی ہے.............''

''جیسے بارش کی بوندوں کے ہمراہ ستاروں کا ہلکا پھلکا غبار نیچے اُتر آیا ہو۔''

''کھڑکی کے پاس باہر پیپل کے نہائے ہوئے پتے رات کے دودھیا اندھیرے میں

جھومر کی طرح تھرتھرا رہے تھے۔''(بُو)

''کالی شلوار'' میں شنکر، سلطانہ سے کہتا ہے:

''تم عورت ہو------ کوئی ایسی بات شروع کرو جس سے دو گھڑی دل بہل جائے۔ اس دنیا میں صرف دکانداری ہی دکانداری نہیں کچھ اور بھی ہے۔''

افسانہ ''بُو''، ''بدصُورتی'' اور ''کالی شلوار'' کے مندرجہ بالا اقتباسات میں الگ الگ کیفیات کو کم سے کم الفاظ میں جس ہُنر مندی سے پیش کر دیا گیا ہے وہ زبان پر منٹو کے انتخابی عمل کی دلیل ہے۔ اس طرزِ اظہار میں منٹو نے ہمیشہ تشبیہیں زیادہ دُور کی نہیں، قرب و جوار کی بلکہ روزمرہ کی زندگی سے لی ہیں۔ ایک اور اقتباس افسانہ ''دُھواں'' سے ملاحظہ ہو:

''سوا نو بجے ہوں گے مگر جھکے ہوئے خاکستری بادلوں کے باعث ایسا معلوم ہوتا تھا کہ بہت سویرا ہے۔ سردی میں شدّت نہیں تھی لیکن راہ چلتے آدمیوں کے منہ سے گرم گرم سماورا کی ٹونٹیوں کی طرح گاڑھا سفید دھواں نکل رہا تھا۔ ہر شے بوجھل دکھائی دیتی تھی جیسے بادلوں کے وزن کے نیچے دبی ہوئی ہے۔ موسم کچھ ویسی ہی کیفیت کا حامل تھا جو ربڑ کے جوتے پہن کر چلنے سے پیدا ہوتی ہے۔ اس کے باوجود کے بازار میں لوگوں کی آمد و رفت جاری تھی اور دوکانوں میں زندگی کے آثار پیدا ہو چکے تھے۔ آوازیں مدھم تھیں جیسے سرگوشیاں ہو رہی ہیں چُپکے چُپکے۔ دھیرے دھیرے باتیں ہو رہی ہیں، ہولے ہولے لوگ قدم اٹھا رہے ہیں کہ زیادہ اونچی آواز پیدا نہ ہو۔''

منٹو کی چھوٹی بڑی کسی بھی کہانی کو اٹھا کر دیکھ لیا جائے اس میں نہایت سادہ، مانوس الفاظ اپنے اندر معنی کی ایک وسیع دنیا سموئے ہوئے نظر آتے ہیں۔ ''پُھندنے'' میں تو اُنھوں نے زبان کو یکسر منفرد اور استعاراتی انداز میں استعمال کیا ہے:

''باغ میں بینڈ بجا تھا----سُرخ وردیوں والے سپاہی آئے تھے جو رنگ برنگی مشکیں بغلوں میں دبا کر منہ سے عجیب عجیب آوازیں نکالتے تھے۔ اُن کی وردیوں کے ساتھ کئی پُھندنے لگے تھے جنھیں اُٹھا اُٹھا کر لوگ اپنے ازار بند میں لگائے جاتے تھے----پر جب صبح ہوئی تھی تو اُن کا نام و نشان تک نہیں تھا----سب کو زہر دے دیا گیا تھا۔''

''سامنے کوارٹر میں ڈرائیور کا بن ماں کا بچّہ موبل آئل کے لیے روتا رہتا تھا مگر اُس کی ماں کے پاس ختم ہو گیا تھا۔''

''اپنے جسم کو تو وہ کئی طریقوں سے ننگا کر چکی تھی۔ اب وہ چاہتی تھی کہ اپنی روح کو بھی ننگا کرے۔''

''صبح کمرے میں سے جمے ہوئے لہو کے دو بڑے بڑے پُھند نے نکلے جو اس کی بھابی کے گلے میں لگا دیئے گئے۔'' (پُھند نے)

کہانی ''نعرہ'' میں تکرارِ لفظی سے خوب کام لیا ہے۔ ایک اقتباس ملاحظہ ہو:

''میں دیواروں کے ساتھ اپنا سر ٹکرا ٹکرا کر مر جاؤں گا، مر جاؤں گا، سچ کہتا ہوں، مر جاؤں گا...........۔''

یہ ذکر اُس وقت کا ہے جب افسانے کا مرکزی کردار سیٹھ کی ''دو گالیاں'' کھا کر بالائی منزل سے نیچے اُترتا ہے تو اسے محسوس ہوتا ہے کہ یہ ''دو گالیاں'' نہ صرف اس کے پورے وجود میں سمائی جا رہی ہیں بلکہ نیچے بہت نیچے، پستی کی طرف لیے جا رہی ہیں:

''ایک نہیں دو گالیاں----بار بار یہ دو گالیاں جو سیٹھ نے بالکل پان کے پیک کی مانند اپنے منھ سے اُگل دی تھیں، اُس کے کانوں کے پاس زہریلی بھڑوں کی طرح بھنبھنانا شروع کر دیتی تھیں اور وہ سخت بے چین ہو جاتا تھا۔''

تکرارِ لفظی ہو، تضاد ہو، مبالغہ ہو یا قولِ محال، اُنھیں برتنے اور ترتیب دینے کا منٹو کا اپنا انداز تھا۔ وہ ان سے کام لینے کا ہُنر جانتے تھے اسی لیے اُن کی زبان براہِ راست ترسیل و ابلاغ کی زبان ہے جس میں انشاء پردازی اور رومانی نثر کی روایت سے ہٹ کر ایک ایسا اسلوب وضع کرنے کی کوشش کی گئی ہے جو مختصر افسانوں کے تقاضوں سے ہم آہنگ ہو۔

ابوالکلام قاسمی

وگرنہ خواب کی مضمر ہیں افسانے میں تعبیریں

(منٹو: بحوالہ ممتاز شیریں اور وارث علوی)

سعادت حسن منٹو کی افسانہ نگاری پر سماجی اور اخلاقی نوعیت کی رائے زنی کا سلسلہ ان کے بعض ابتدائی افسانوں پر ردعمل کی صورت میں ہی شروع ہو گیا تھا۔ یہ ردعمل کچھ اتنا شدید تھا کہ عرصے تک منٹو کے متن پر سنجیدہ غور و خوض کی کوشش ہی نہیں کی گئی۔ چنانچہ منٹو کی فنی کارکردگی کی نوعیت یا معنویت پر ادبی اور تنقیدی رائے قائم ہونے کی نوبت خاصی بعد میں آئی۔ وہ ممتاز شیریں جنھوں نے بعد کے زمانے میں اپنی کتاب ''معیار'' میں منٹو کے فن اور تکنیک پر بعض انکشافاتی تحریریں شائع کیں، انھوں نے بھی تقسیم ہند سے قبل سماجی اور اخلاقی طور رپ منفی ردعمل کی فضا میں محتاط رویہ اختیار کیے رکھا۔ تاہم منٹو کے افسانے اس اعتبار سے اردو فکشن کی شعریات کے لیے فال نیک ثابت ہوئے کہ بعد کے زمانے میں منٹو ہی کے طفیل فکشن کی متوازن اور پختہ کار شعریات کو تشکیل پانے کا موقع ملا۔ اس بات کو منٹو کی ہی دین سمجھنا چاہیے کہ تقسیم ہند سے ماقبل و مابعد کی ترقی پسند تعبیرات اور قدرے بعد کے زمانے میں ہیئتی اور اسلوبیاتی تناظر کی افراط و تفریط کے باوجود اردو فکشن کی شعریات اعتدال اور توازن سے ضرور ہم آہنگ ہو گئی۔

منٹو تنقید میں یوں تو محمد حسن عسکری سے لے کر آج تک کی تنقیدی کاوشیں کسی نہ کسی اعتبار سے منٹو کی تفہیم کا جزوی حق ضرور ادا کرتی ہیں، مگر منٹو فہمی کو اگر ان کے افسانوں کی فکری اور فنی تعبیرات کی صورت میں دیکھا جائے تو اس طریقِ کار کی عمدہ نمائندگی پہلے ممتاز شیریں اور ماضی قریب میں وارث علوی کی تحریروں سے ہوتی ہے۔ اتفاق سے ان دونوں تنقید نگاروں نے منٹو کے نمائندہ افسانوں کے تجزیے بھی کیے ہیں، موضوعاتی پس منظر سے بھی بحث کی ہے اور منٹو پر مغربی افسانوں کے اثرات کی بھی

نشان دہی کرنے کی کوشش کی ہے۔ ان کی تحریروں میں مکمل منٹو کی تفہیم کے بیش تر پہلو کچھ اس انداز میں زیرِ بحث آگئے ہیں کہ بحیثیت مجموعی منٹو کے فنی طریقِ کار پر اور جزوی طور پر افسانوں کے حوالے سے خاصی کار آمد باتیں منٹو تنقید کا حصہ بن گئی ہیں۔ تاہم ایسا بالکل فرض نہیں کیا جا سکتا کہ باتیں اگر کار آمد ہوں تو وہ معروضی بھی ہوں۔ جس طرح شروع کے زمانے میں منٹو کو محض جنس، اخلاقیات، فحاشی اور کرداروں کے انتخاب کے حوالے سے تنقیص اور اعتراض کا ہدف بنایا جاتا رہا، اس کی دوسری انتہا یہ تھی کہ بعد کے زمانے میں مکمل تفہیم کے نام پر عقیدت اور تعبیر کے نام سے تحسین یا توصیف کا رویہ بھی بہت نمایاں رہا۔ ممتاز شیریں کے اس امتیاز کو کبھی نظر انداز نہیں کیا جا سکتا کہ انھوں نے عمومی طور پر فکشن کی شعریات کو مرتب کرنے کی خاطر اور خصوصیت کے ساتھ منٹو کی تفہیم کا حق ادا کرنے میں اپنی بساط بھر کسی بھی کوشش سے دریغ نہیں کیا۔ عام نفسیات، جنسی نفسیات اور ابنارمل نفسیات سے خاطر خواہ واقفیت کی غرض سے انھوں نے فرائڈ، ہیولاک ایلس سے لے کر کنسے رپورٹ تک کو کھنگال ڈالا اور مرد اور عورت کے رشتے کی تفہیم کے لیے سیمون دی بوار اور کولن ولسن وغیرہ سے جو استفادہ کیا اس کا اظہار ان کی تحریروں میں اتنا نمایاں ہے کہ ادبی تفہیم اور فنی تعین قدر بسا اوقات پس منظر میں چلا جاتا ہے۔ یوں تو وارث علوی نے بھی اس نوع کے نفسیاتی پس منظر پر نگاہ رکھی مگر جنسی نفسیات سے حاصل شدہ بصیرت کو منٹو فہمی میں ضروری تناسب کے ساتھ استعمال کرنے میں انھوں نے قدرے احتیاط سے کام لیا۔ دونوں نقادوں کے طریقِ کار میں یہ فرق بہت نمایاں ہے کہ ممتاز شیریں کے یہاں نفسیاتی اصطلاحات اور نظریات اتنے غالب نظر آتے ہیں کہ تکنیک اور فنی طریقِ کار کو مرکزیت حاصل نہیں ہو پاتی اور کہیں کہیں ایسا محسوس ہونے لگتا ہے کہ منٹو کی تفہیم کے موضوعاتی وسیلے مقصد بن گئے ہیں اور فنی جائزہ تنقید نگار کی وسعت مطالعہ کا بوجھ برداشت کرنے سے قاصر ہے۔ اس کے برخلاف وارث علوی کی تعبیرات میں تحسین کی بالا دستی کے باوجود علمی دبازت کو زیادہ سے زیادہ بین السطور یا پس منظر میں محسوس کیا جا سکتا ہے۔ عام طور پر متعلقہ علوم یا معلومات سے کہیں زیادہ ان سے حاصل ہونے والی بصیرت ان کی رہنمائی کرتی دکھائی دیتی ہے۔

اہم بات یہ ہے کہ ممتاز شیریں اور وارث علوی، دونوں نے انفرادی طور پر منٹو کے نمائندہ افسانوں پر بھی اپنی واضح رائے دی ہے اور اس سے متعلق تنوع کو بھی بحیثیت مجموعی منٹو کی فنی تفہیم کی صورت میں جامعیت کے ساتھ پیش کرنے کی کوشش کی ہے۔ ممتاز شیریں نے منٹو کے بیانیہ اور تکنیک پر سیر حاصل گفتگو کی ہے اور اس حوالے سے نظری سطح پر بعض اہم نتائج نکال کر نظریہ سازی کا انداز اختیار

کیا ہے۔ جب کہ وارث علوی نے جہاں جہاں منٹو کی مکمل تفہیم کو نتائج کی صورت میں جس جامعیت کے ساتھ بیان کرنے کی کوشش کی ہے اس کی ترجمانی ان کے ان متفرق جملوں سے ہو جاتی ہے:

۱۔ منٹو کی بنیادی دلچسپی کہانی اور کردار میں ہے۔ وہ مرقع نگاری، جزئیات نگاری، اور فضا بندی میں غیر معمولی مہارت رکھتا ہے۔

۲۔ منٹو واقعات کو حقیقت پسندی اور نفسیات کے اصولوں کے مطابق ترتیب دیتا ہے۔

۳۔ شعور کی آنکھ، شعور کی رو، تجریدیت اور علامت نگاری نہیں بلکہ حقیقت نگاری منٹو کا فنی طریق کار تھا اور اس کے لوازمات کو اس نے پوری آرتھوڈوکسی کے ساتھ نبھایا۔ یعنی اس نے ہر اس بدعت اور بداحتیاطی سے احتراز کیا جس کے سبب کرداروں کی معروضیت اور شخصیت مجروح ہو سکتی تھی۔

۴۔ باوجود اس کے کہ تکنیک اور طرز بیان میں کافی تنوع ہے، عموماً اس کے یہاں حقیقت نگاری کے کلاسیکی اور مستحکم اسالیب سے گہرا شغف ملتا ہے۔

۵۔ وہ یا تو ہمہ بیں ناظر کے طور پر کہانی لکھتا ہے یا بہ طور راوی خود کہانی میں موجود ہوتا ہے۔ واحد متکلم کی صورت میں بھی اگر راوی کردار ہے تو اس نے کردار کی انفرادیت برقرار رکھی ہے اور کبھی یہ احساس نہیں ہونے دیتا کہ کردار کے منھ سے افسانہ نگار بول رہا ہے۔

ان چند تنقیدی بیانات میں وارث علوی نے کہانی، جزئیات نگاری، فضا بندی، حقیقت نگاری، فطری ماحول، تکنیک، طرز بیان، معروضیت، غرض فکشن شعریات کے تقریباً سارے ہی عناصر کا ذکر کر دیا ہے اور ہر معاملے میں منٹو کو طاق بتایا گیا ہے۔ مگر جہاں تک بیانیہ کے نقطۂ نظر سے کہانی میں مصنف کے عدم مداخلت کا سوال ہے تو اس ضمن میں بھی ان کی تنقید میں منٹو کے یہاں ہمہ بیں ناظر، کہانی میں موجود مصنف اور راوی کے روپ میں افسانہ نگار کی رائے زنی تک میں کوئی نہ کوئی خوبی تلاش کر لی گئی ہے۔ بعض مقامات پر تو وارث علوی نے منٹو کی کہانیوں میں چونکانے والے پلاٹ، حد سے بڑھے ہوئے تجسس یا غیر متوقع انجام تک کو محض ڈرامائی تکنیک کے استعمال کے باعث قابلِ قبول قرار دے دیا ہے اور اس رویے کے زیر اثر رونما ہونے والی میلوڈرامائیت کو بھی ناگزیر فنی ضرورت مان کر اسے منٹو کے محاسن میں شمار کر لیا ہے۔ ایک طرف تو وہ منٹو کے یہاں سامنے آنے والی فہم و فراست سے ماورا، بالکل انوکھی اور محیر العقول عناصر کا اعتراف کرتے ہیں مگر دوسری طرف محض ڈرامائیت یا ڈرامائی تکنیک کو حقیقت کی پیش کش کے عمل میں رائے زنی، نفسیاتی تجزیہ، اخلاقی تبصرہ اور جذباتیت وغیرہ کی سمیّت کا

تریاق ثابت کرنے پر پورا زور صرف کر دیتے ہیں۔ اس ضمن میں ممتاز شیریں نے نسبتاً زیادہ معروضی نقطۂ نظر اختیار کیا ہے۔ ان کا خیال ہے کہ منٹو کے شروع کے افسانوں میں گو کہ معروضیت اور راوی کی عدم مداخلت کا اہتمام نہیں ملتا مگر بعد کے افسانوں میں منٹو نے اپنی معروضیت برقرار رکھی ہے۔ وہ راوی کے صیغہ غائب میں ہونے اور بالواسطہ بیان (Indirect narration) کی اہمیت کو تسلیم کرنے اور صیغۂ متکلم کے بیان میں جذباتی اثر کے زیادہ ہونے کی باتیں کرتے ہوئے بیانیہ کے متعدد مضمرات بتاتی ہیں اور کہانی کے مرد یا عورت کی زبان میں بیان ہونے تک کی تفریق اور تاثر کو واضح کرتی ہیں۔ اہم بات یہ ہے کہ بعض افسانوں کی اطلاقی تنقید میں بھی بیانیہ کے ان اصولوں کا اطلاق کرتے ہوئے روای کی مداخلت اور مصنف کے غیر ضروری تبصرے کو فنی طور پر وہ نا قابل قبول بتاتی ہیں۔ اس سلسلے میں ممتاز شیریں نے منٹو کے افسانہ 'ممی' پر رائے زنی کرتے ہوئے ممی کے کردار کو بابو گوپی ناتھ کے فنی طور پر ارتقا پذیر کردار سے بعض خوبیوں میں مماثل بتانے کے باوجود یہ کہنے میں کوئی تکلف نہیں کیا کہ ''افسانے میں منٹو کو بیانیہ پر زیادہ قابو نہیں رہا۔ اس کردار کو چڈھا اور دوسرے کرداروں کے ذریعہ بھرپور انداز میں متعارف کرانے سے غیر مطمئن، منٹو نے بحیثیت مصنف خود بھی ضبط کا دامن ہاتھ سے چھوڑ دیا ہے اور وہ خود بھی ممی کے کردار پر تبصرہ کرتا چلا جاتا ہے۔'' ممتاز شیریں صاف لفظوں میں اسے کردار نگاری میں مصنف کی مداخلت کا نام دیتی ہیں۔

اتفاقاً وارث علوی نے بھی اصولی اور نظری طور پر منٹو کے بیانیہ کو علی العموم قابل قبول بتانے کے باوجود بحیثیت مجموعی اس افسانے کے بعض فنی اسقام کی نشاندہی کی ہے اور ممتاز شیریں کا نام لے کر ان کی تائید بھی کی ہے۔ شاید اس وضاحت کی ضرورت نہیں کہ اس نوع کے دو چار مقامات وارث علوی کی منٹو شناسی میں حد سے بڑھے ہوئے توصیفی اور تحسینی رویے کو اعتدال سے ہم آہنگ کرتے ہیں۔ ممی کے بارے میں ان کا کہنا ہے کہ:

> ''فن کارانہ سقم ان کی بعض اچھی کہانیوں میں بھی نظر آتا ہے۔ مثلاً ممی ان کا بہت ہی اچھا افسانہ ہے۔ اتنا اچھا کہ اس کے خلاف لب کشائی طبیعت کو ناگوار گزرتی ہے۔ مگر اس میں آخر میں جھول پیدا ہو گیا ہے، جذباتیت در آئی ہے اور تان تقریر بازی پر ٹوٹی ہے۔ منٹو کی ایک اور پرستار ممتاز شیریں نے بھی افسانہ کے ان معائب کی طرف اشارہ کیا ہے، لیکن افسانہ اتنا طاقتور ہے کہ وہ ان معائب کو بھی جھیل جاتا ہے۔ البتہ ان اسقام کے سبب ہی یہ افسانہ فن کاری کا مکمل نمونہ نہیں بن پاتا۔''

منٹو پر لکھی جانے والی تنقید میں چوں کہ مکمل منٹو کو محض چند ہی نقادوں نے موضوع بحث بنایا ہے، اس لیے مختلف افسانوں کی موضوعاتی یا تکنیکی مماثلت یا مغائرت کو آمنے سامنے رکھ کر دیکھنے کے نمونے کم ملتے ہیں۔ اس کی وجہ سوائے اس کے اور کچھ نہیں کہ اس نوع کی تحریروں میں طوائف، جنس یا اخلاقیات کو مرکز میں ضرور رکھا گیا ہے یا پھر تقسیم سے متعلق بعض افسانوں کو بنیاد بنایا گیا ہے، مگر بالعموم موضوعاتی اعتبار سے بھی ایک سے زیادہ افسانوں میں قدر مشترک یا اختلاف کی نشان دہی کی زحمت گوارہ کرنے کے بجائے عمومی رائے زنی پر اکتفا کرنا کافی سمجھا گیا ہے۔ ممتاز شیریں نے اردو افسانے پر مغربی افسانے کے اثر یا تکنیک کے تنوع کے سلسلے میں جب منٹو کے متعدد افسانوں پر اظہار خیال کیا تو انھوں نے موضوع کی مناسبت، یا کردار کی پیش کش کی نوعیت کے تناظر میں متعدد افسانوں میں کہیں مغربی اثرات کی نشان دہی کے طور پر اور کہیں کرداروں کے مابین مماثلت یا مغائرت کے پہلوؤں کی تلاش کے ضمن میں بہت سے اہم نکات اٹھائے۔ اس ضمن میں موپاساں کے اثرات کا ذکر کرتے ہوئے انھوں نے منٹو کے افسانہ 'پڑھیئے کلمہ' کی رُکما، 'ٹھنڈا گوشت' کی کلونت کور اور 'سرکنڈوں کے پیچھے' کی ہلاکت کے کرداروں میں بعض ایسے عناصر کی نشان دہی کی ہے جو بڑی حد تک مشترک ہیں۔ وہ موپاساں کے بارے میں اس تاثر سے اتفاق کرنے کے بعد کہ ''وہ جب ایسی کسی عورت کا ذکر کرتا ہے تو اس کی تحریر کا کاغذ تک تازہ گرم گوشت کی طرح پھڑکنے لگتا ہے۔'' جب وہ کلونت کور کا ذکر کرتی ہیں تو اس کے کردار کی معنویت کو جنسی نفسیات کے پس منظر میں اجاگر کرنا مناسب سمجھتی ہیں۔ جب کہ ہلاکت کے بیان میں وہ اس مماثلت کو دوسرے کردار 'نواب' سے موازنے کی مدد سے نمایاں کرتی ہیں۔ اس ضمن میں نفسیاتی، جنسی اور مجرمانہ محرکات پر مبنی ان کے قدرے طویل نتائج کو اجمالاً ان جملوں میں سمیٹا جا سکتا ہے:

> ''سرکنڈوں کے پیچھے' میں منٹو نے دونوں قسم کی عورتوں کو جمع کیا ہے۔ نواب وہ پہلی عورت ہے جس میں معصومیت بھی ہے اور ترغیب بھی، اور دوسری عورت ہلاکت ہے جس کے خون میں آتش ہے۔ ...... ہلاکت میں کلونت کور کی تیز خونی رقابت اور رُکما کی خوں خوار سادیت، دونوں ایک ساتھ جمع ہو گئی ہیں، اور دونوں جذبوں کی یکجائیت نے ہلاکت کو اور بھی زیادہ ہلاکت خیز، خوں خوار اور شیطان بنا دیا ہے۔ ...... پڑھیئے کلمہ کی رُکما بھی کلونت کور کی طرح جنسی طور پر بڑی غیر معمولی عورت ہے۔ اس کا مضبوط گٹھا ہوا بدن گویا فولاد کا بنا ہوا ہے۔ اور رُکما کے اندر کا شیطان ہی اس سے بھیانک قتل کرواتا ہے۔ اس کے جنسی جذبے میں سادیت کا

حد سے بڑھا ہوا عنصر ہے، اذیت دہی اور اذیت کوشی-----''

اس سلسلے میں وہ دیر تک مجرمانہ نفسیات کی بات کرتی ہیں اور Sadism اور Masochism کی مثالوں کی نشان دہی بھی کرتی ہیں، مگر متذکرہ کرداروں کی پیش کش کے معاملے میں منٹو کی فنی کارکردگی پر زیادہ توجہ مبذول نہیں کر پاتیں۔ معصیت اور معصومیت کے حوالے سے صرف یہ اشارہ کر کے رہ جاتی ہیں کہ ''اس قسم کی عورتوں میں معصومیت کی جگہ بے باکی ہے اور پُر زور شہوانی اپیل۔'' اسی ضمن میں انھوں نے کلونت کور، رُکما، ہلاکت اور لتیکا رانی کے کرداروں کے نفسیاتی تجزیے پر بھی محض ایک ماہرِ نفسیات کی طرح بحث کی ہے، ان کی فنی معنویت کی نشان دہی برائے نام ہی کی ہے۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ ان تفصیلات کی مدد سے ابنارمل نفسیات کے بہت سے نکات تو قابلِ وثوق بن جاتے ہیں، لیکن اس نوع کی مجرمانہ نفسیات کا فنی جواز سامنے نہیں آپاتا۔ اس کے برخلاف بعض ملتے جلتے کرداروں پر مبنی ان ہی افسانوں کا ذکر وارث علوی، سنسنی خیزی کے حوالے سے کرتے ہیں اور اپنے عام اندازِ نقد کے برخلاف غایت احتیاط کے ساتھ کرداروں کی نفسیاتی کیفیت کے بجائے ان کے فنی جواز پر اپنی باتیں زیادہ مرکوز رکھتے ہیں:

> ''ایشر سنگھ چوں کہ ایک کڑیل، گرم خون والا، صحت مند آدمی ہے۔ اس لیے ایک مردہ جسم سے زنا کا احساس غیر شعوری طور پر اس کی روح میں سرایت کر جاتا ہے اور اس کے اندر کے آدمی کو تباہ کر دیتا ہے۔...... اگر وہ عادی مجرم ہوتا، سائیکو پیتھ ہوتا یا پروَرژن کا شکار اعصابی مریض ہوتا تو شاید اس واقعے کا اتنا گہرا اثر قبول نہ کرتا۔ گویا ایشر سنگھ کا نامرد ہو جانا خود اس کی انسانیت کی دلیل ہے۔ منٹو کے یہاں جو سنسنی خیزی ہے وہ اپنا جواز رکھتی ہے، نفسیاتی بھی اور فن کارانہ بھی۔ منٹو کے ایسے افسانوں سے سنسنی خیزی نکال دیجیے تو وہ بغیر ڈنک کے بچھو رہ جائیں گے۔ اس کا مقصد قاری کو سنسنی خیزی کا لطف بخشنا نہیں، جیسا کہ خوف ناک افسانوں میں ہوتا ہے، بلکہ افسانے کا صحیح تاثر قائم کرنا ہے جو اپنی نوعیت میں فکر انگیز، بصیرت افروز اور جمالیاتی ہے۔''

یوں تو سنسنی خیزی کی بحث کو آگے بڑھاتے ہوئے وارث علوی نے بھی کلونت کور اور سرکنڈوں کے پیچھے کی ہلاکت یا 'پڑھیے کلمہ' کی رُکما کا ذکر کیا ہے مگر ہلاکت کے کردار میں جس نوع کی مجرمانہ ذہنیت یا انسان کو قتل کر کے اس کے گوشت کو پکانے یا پکوانے کا ذکر ہے وہ منٹو تنقید پر نصف صدی سے زیادہ

عرصہ گزرنے کے بعد کسی فنی جواز پر منتج تصور نہیں کیا جاتا تھا۔ وارث علوی نے شاید پہلی بار اس کا جواز واقعات کے محل وقوع میں تلاش کیا ہے۔ واضح رہے کہ کتاب کے آغاز میں منٹو کے ادبی شعور پر گفتگو کرتے ہوئے بھی انھوں نے منٹو کے یہاں ماحول اور فضا کی اہمیت پر بہت زور دیا تھا، اور لکھا تھا کہ ''منٹو اپنے کرداروں کو اس کے فطری ماحول میں رکھ کر دیکھتا ہے۔'' اس موقع پر وارث علوی نے ماحول کا ذکر کرتے ہوئے لکھا ہے کہ منٹو نے افسانے کو قابل یقین بنانے کے لیے اس کا مقام پشاور سے دور، سرحد کے قریب ایک علاقے میں رکھا ہے:

> ''اول تو اس لیے کہ سرحد کے ان علاقوں میں قبائلی جذبات، چاقو کی دھار کی مانند تیز ہوتے ہیں۔ جن دو جذبات سے منٹو نے کام لیا ہے وہ حسد اور انتقام کے ہیں، جو قدیم اور قبائلی ہیں اور شہروں کی متمدن دنیا میں اپنی سرکشی کھو چکے ہیں۔''

ان وضاحتوں کے سبب جنسی کشمکش، رقابت اور انتقام کے نفسیاتی محرکات بھی سامنے رہتے ہیں مگر اس ابنارمل نفسیات کو فنی طور پر گوارہ بنانے کے لیے وارث علوی کی تنقید نے افسانے کی رائج اور پیش پا افتادہ شعریات سے قدرے مختلف انداز میں جغرافیائی اور قبائلی فضا کی اہمیت کو نشان زد کیا ہے اور بادی النظر میں پوری طرح نا قابلِ یقین نظر آنے والی حرکات وسکنات کے لیے بالکل الگ سیاق و سباق فراہم کر دیا ہے، جو افسانے کے زمانی و مکانی تناظر ہونے کے باوجود ہنوز منٹو کے نقادوں کی توجہ سے محروم تھا۔

منٹو کے افسانوں کے موضوعات، کردار اور واقعات سے متعلق فکری اور فنی، دونوں طرح کی گفتگو کے دائرے میں بات بالآخر جنس اور طوائف سے ہوتی ہوئی اخلاقیات تک پہنچتی ہے۔ جنس کا موضوع انسانی جبلت اور افزائش نسل سے دوطرفہ ناگزیریت کے باعث سوفسطائی ذہنوں کے لیے ہمیشہ سے چیلنج رہا ہے۔ منٹو کے حوالے سے جنس پر گفتگو نے ان کے ابتدائی افسانوں کی اشاعت کے کچھ ہی عرصہ بعد سماجی اور اخلاقی ردعمل کی صورت اختیار کر لی تھی۔ اس ضمن میں ان پر قائم ہونے والے مقدمات ہوں یا منٹو تنقید کے نام سے لکھے جانے والی تحریروں کا غالب حصہ، ان میں عریانیت، جنس، فحاشی اور اخلاقی اعتبار سے اس کی مذمت نمایاں رہی۔ عزیز احمد نے اپنی کتاب میں ان کے بعض افسانوں کو گھناؤنا تک کہنے سے گریز نہیں کیا، جس کا جواب دیتے ہوئے ممتاز شیریں نے اپنے ایک مضمون میں لکھا تھا کہ ''گریز اور ہوس جیسے ناولوں کے مصنف کی یہ بات خود ان کی تحریروں پر زیادہ صادق آتی۔'' ویسے ممتاز شیریں نے منٹو اور جنسیات کے بارے میں بالکل دوسرا قدرے انتہا پسندانہ

نقطۂ نظر اختیار کیا اور اپنے مزاج کے مطابق نظری اور تصوراتی اعتبار سے منٹو کو ایک اخلاقی فن کار ثابت کرنے کی کوشش کی۔ انھوں نے لکھا کہ:

''بنیادی طور پر منٹو کا مزاج اخلاق پرستی میں بڑا کٹر واقع ہوا ہے۔ اس لیے وہ کسی ایک اخلاقی فیصلے سے مطمئن نہیں ہوتا بلکہ اپنی تفتیش جاری رکھتا ہے اور اظہار کی یہ جدو جہد ایک فنی کاوش بن جاتی ہے۔ منٹو نے اس نوع کے انفرادی تجربوں میں انسانی معنویت کی تلاش کی ہے۔''

مگر وارث علوی نے اس مسئلے کو منٹو کے نمائندہ افسانوں 'ہتک' یا' کالی شلوار' کے پس منظر میں واضح کرنے کی کوشش کی ہے اور اس نوع کا کوئی اخلاقی فیصلہ صادر کرنے کے بجائے منٹو کو پوری طرح ایک آدرش وادی قلم کار تو ثابت نہیں کیا مگر اخلاقی اقدار کے معاملے میں منٹو کی ترجیحات کو ضرور نمایاں کیا ہے۔ وارث علوی نے اس ضمن میں جنس کی اہمیت، انسانی زندگی میں جنس کی معنویت اور انسانی ارتقاء کے عمل میں جنس سے متعلق مذہبی اور اخلاقی نقطۂ نظر کو سمجھنے کی کوشش کچھ اس طرح کی ہے:

''جنس ایک بے پناہ حیاتیاتی قوت ہے جس کے ذریعے قدرت ہزاروں برس سے تمام جانداروں میں بقائے نسل کا کام لیتی رہی ہے۔ آدمی نے معاشی ضرورتوں کے لیے اسے اخلاقی سانچوں میں ڈھالا اور مذاہب عالم نے اخلاقیات کو گناہ اور ثواب، نیکی اور بدی، اور جزا اور سزا کی قدروں پر مستحکم کیا...... منٹو انسانی اعمال کے جبلی سرچشموں کا سراغ لگاتا ہے۔ اس کا تجسس یہ ہے کہ نیکی اور بدی، کہاں، کب اور کیسے رونما ہوتی ہے۔ انسان کا سماجی اور اخلاقی عمل تو محض دکھاوا ہے۔ ......ادب کا اولین سروکار یہی ہے کہ دیکھا جائے کہ آدمی اندر سے کیا اور کیسا ہے۔ (اسی لیے) لوگ عرصۂ دراز تک اس کی حقیقی معنویت کو سمجھ نہیں پاتے، اور دکھاوے کا شکار ہو کر عریانی اور فحاشی کے مباحث میں الجھے رہتے ہیں۔''

وارث علوی، اس حقیقت سے پوری طرح باخبر ہیں کہ انسان سماجی اور اخلاقی موانعات اور جبلت کے ناپسندیدہ مظاہر کے معاملے میں کیسی کیسی تاویلوں، بہروپوں اور نفسیاتی پیچیدگیوں سے نبرد آزما رہتا ہے۔ یہی سبب ہے کہ منٹو کے افسانوں میں فطرت انسانی کے غیر متوقع اور محیر العقول مظاہر نے اکثر منٹو کے افسانے کی تفہیم میں اولیت کی حیثیت اختیار کر لی اور ہم نے ان کے محرکات کو نظر انداز کیا۔ اس پس منظر کو خود منٹو نے بھی گو اپنے افسانوں میں مضمرات کی سطح پر رکھا ہے مگر بعض دوسری

تحریروں میں اپنے نقطۂ نظر کا اظہار جن لفظوں میں کیا ہے ان کو وارث علوی منٹو کی تفہیم کی کلید کے طور پر استعمال کرتے ہیں۔ منٹو کے الفاظ ہیں کہ:

''چکّی پیسنے والی عورت جو دن بھر کام کرتی ہے اور رات کو اطمینان سے سو جاتی ہے میرے افسانوں کی ہیروئن نہیں ہو سکتی۔ میری ہیروئن چکلے کی ایک ٹکیائی رنڈی ہو سکتی ہے جو رات کو جاگتی ہے اور دن کو سوتے میں کبھی کبھی یہ ڈراؤنا خواب دیکھ کر اٹھ بیٹھتی ہے کہ بڑھاپا اس کے دروازے پر دستک دینے آیا ہے۔ اس کے بھاری بھاری پپوٹے، جن پر برسوں کی نیندیں منجمد ہو گئی ہیں۔ یہ سب میرے افسانے کا موضوع بن سکتے ہیں۔ اس کی غلاظت، اس کی بیماریاں، اس کا چڑ چڑا پن، اس کی گالیاں یہ سب مجھے بھاتی ہیں۔ میں اسی کے متعلق لکھتا ہوں اور گھریلو عورتوں کی شستہ کلامیوں، ان کی صحت اور ان کی نفاست کو نظر انداز کر جاتا ہوں۔''

یہی وہ پس منظر ہے جو اس بات کا جواز فراہم کرتا ہے کہ منٹو کے افسانوں میں طوائف کا ذکر یا اس کے پیشے کی تفصیلات، چکلے کی فضا اور جنس کی سرگرمیاں بہ ظاہر محور دکھائی دیتی ہیں ورنہ حقیقت یہ ہے کہ وہ اس صورت حال کے وسیلے سے فرد کے طرز وجود کے کچھ اور عقدے حل کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ ممتاز شیریں اور وارث علوی نے اپنے اپنے انداز میں اسی باعث ''ہتک'' کے مرکزی کردار سوگندھی کے اندر، عورت، فرد اور عدم تحفظ پر مبنی دوسرے عناصر کو جنس اور پیشہ وری سے کہیں زیادہ اہمیت دی ہے۔ ممتاز شیریں نے سوگندھی کے اندر ممتا کی جھلک تلاش کی ہے اور لکھا ہے کہ ''جب سوگندھی کے اندر پریم کرنے اور پریم کیے جانے کا جذبہ بہت شدت اختیار کر لیتا تھا تو اس کے جی میں آتا تھا کہ وہ اپنے پاس پڑے ہوئے آدمی کو تھپتھپانا شروع کر دے اور لوریاں دے کر اپنی گود میں سلا لے۔'' وارث علوی نے بھی منٹو کے اس نوع کے افسانوں کو جنس اور طوائف کے پیشے سے بلند ہو کر دیکھا ہے۔ ان کا کہنا ہے کہ جن افسانوں کو آج تک محض جنس کے حوالے سے پڑھا گیا، ان میں بھی جنس کو عموماً ثانوی حیثیت حاصل ہے۔ ہتک کے علاوہ بھی طوائف پر لکھے اور افسانوں کا تجزیہ کرتے ہوئے انھوں نے یہ دکھایا ہے کہ ان میں عورت کی ممتا، بے بسی، تنہائی اور انسانیت سے متعلق دوسرے مسائل، جنس سے کہیں زیادہ نمایاں ہیں۔ ان کا کہنا ہے کہ:

''طوائفوں پر اس کی جتنی کہانیاں ہیں ہم انھیں جنسی کہانیاں نہیں کہہ سکتے۔ حالاں کہ جنس طوائف کی زندگی اور کردار کا حاوی جزو اور اس کا پیشہ ہے، لیکن ان افسانوں

کے مرکز میں یا تو مامتا کا جذبہ ہے یا بے بسی اور تنہائی کا احساس یا وہ اس کی
انسانیت اور نسائیت کو نمایاں کرتا ہے۔ یہی چیز منٹو کی ہر طوائف کو دوسری سے الگ
کرتی ہے۔ کیوں کہ گو پیشے، رہن سہن اور لیپا پوتی کے سبب تمام کسبیاں ایک جیسی
نظر آتی ہیں لیکن ان کے اندر کی عورت دوسری سے مختلف ہے۔ اس لیے طوائف کا
ہر کردار منفرد بن جاتا ہے۔''

طوائف کردار کی انفرادیت کی اس بحث کو وارث علوی آگے بڑھاتے ہیں، ہتک کی سوگندھی کا تجزیہ کرتے ہیں اور اس کو رومانیت اور جنسیت کی لذت کوشی سے پوری طرح لاتعلق بتاتے ہوئے ذیل کے بعض ایسے نکات کو نمایاں کرتے جو سوگندھی کے کردار پر اردو میں موجود وافر تبصروں میں بھی ہمیں برائے نام ہی ملتے ہیں۔ وہ اس کردار کو ان کے خارجی حرکات وسکنات پر انحصار کرنے کے بجائے داخلی طور پر کچھ اس طرح دریافت کرنے کی کوشش کرتے ہیں:

''سوگندھی کی کھولی میں منٹو ایک فرد کی بھائیں بھائیں کرتی تنہائی کا ایسا اجاڑ منظر
دیکھتا ہے کہ اس کے سامنے اپنی ذات، ذات کی پاسداریاں اور شبہات سب ہیچ
نظر آنے لگتے ہیں۔ وہ جاننا چاہتا ہے کہ اس کی حقیقت کیا ہے؟ اندر سے وہ کیسی
ہے؟ کتنی تنہا، کتنی خالی ہے؟ اس کی جذباتی بے سروسامانی کا کیا عالم ہے، اور انسانی
سماج میں ہی نہیں پورے نظامِ کائنات میں اس کے بے معنی دکھ اور کرب کے معنی
کیا ہیں؟''

سعادت حسن منٹو کے مختلف افسانوں اور ان سے پیدا ہونے والے فکری اور فنی مسائل کی تفہیم وتعبیر کی جو داغ بیل ممتاز شیریں نے نصف صدی پہلے ڈالی تھی اس کو امتدادِ وقت کے ساتھ پوری طرح قابلِ قبول ہونے کا موقع گزشتہ دو دہائیوں میں مل پایا۔ منٹو کے بعض کرداروں کے رشتے انھوں نے پہلی بار لیڈی میکبتھ، سلومی، پنڈوا، ڈی لیلا اور زلیخا کے کرداروں اور تعبیرات سے جوڑے، ایشر سنگھ کی مماثلت ہمنگوے کے فطری انسان میں تلاش کی، اور اس طرح منٹو کے حوالے سے انھوں نے اردو فکشن کی شعریات کی تشکیل میں کشادگی کا ثبوت دیا اور اردو فکشن کے نمائندہ کرداروں کے دائرۂ کار کو عالمی ادب کے شاہکاروں سے ملا دیا۔ تاہم انھوں نے منٹو کے یہاں جس انسان کی پیش کش کی تلاش کی اسے بقول ان کے، فطری یا جبلی انسان کے تصور سے آگے بڑھ کر ایک نامکمل انسان سے موسوم کیا جا سکتا ہے۔ انھوں نے بتایا کہ منٹو کے شروع کے افسانوں میں قنوطیت نمایاں ہے جب کہ بقول ان کے بعد کی

کہانیوں میں رجائی عناصر کی افراط ہے۔ اس سلسلے میں ممتاز شیریں کی بعض دریافتوں کو بھی غیر اہم قرار نہیں دیا جا سکتا اور اردو کی عملی اور اخلاقی تنقید کے بڑھتے ہوئے رجحان کے باعث ممتاز شیریں کی منٹو تنقید کو زمانی تقدم کا نمونہ اور نکتہ آفرینیوں کے سبب الگ سنگ میل قرار دیا جا سکتا ہے۔ تاہم اس بات کو نشان زد کرنا لازمی ہے کہ نظری بحث و تمحیص اور سماجی اور نفسیاتی نوعیت کی معلومات کی فراوانی اکثر ان کی تحریروں کو تجریدی فضا میں لے جاتی ہے، فنی تجزیہ کم کم ہی ملتا ہے، جبھی تو مظفر علی سید نے ممتاز شیریں کے بارے میں لکھا تھا کہ ''گویا مجسم تخلیق کی نسبت مجرد خیالات سے نقاد کی رغبت زیادہ ہے۔''

وارث علوی کا معاملہ ممتاز شیریں کے اثر پذیری پر بھی مبنی ہے اور انھوں نے ان کی تنقید میں پائی جانے والی افراط و تفریط کو متوازن کرنے کی منصوبہ بند کوشش بھی کی ہے۔ منٹو فہمی سے وارث علوی کی دلچسپی کوئی نئی نہیں۔ انھوں نے 'بابو گوپی ناتھ'، 'ہتک'، 'ٹوبہ ٹیک سنگھ' اور 'بو' وغیرہ پر متفرق تجزیاتی مضامین پہلے بھی لکھے تھے، مگر جب اس موضوع پر ان کی مبسوط کتاب 'منٹو ایک مطالعہ' شائع ہوئی تو اندازہ ہوا کہ انھوں نے اپنے بعض پرانے نتائج پر نظر ثانی بھی کی اور غیر واضح تصورات کو منطقی انداز میں پیش کرنے کی طرف بھی توجہ مبذول کی ہے۔ انھوں نے منٹو کی سب سے بڑی دین یہ بتائی کہ اس نے افسانے کو نظم کے مغربی تصور کی طرح سڈول اور ہیئتی طور پر ضروری اور ناگزیر بنانے پر زور دیا۔ وارث علوی کی کتاب میں مباحث کی تقسیم سے بھی اندازہ لگایا جا سکتا ہے کہ اپنی کتاب کی منصوبہ بندی میں انھوں نے ممتاز شیریں سے بیش از بیش استفادہ کیا ہے۔ ذیلی عنوانات اور مباحث کا معاملہ ہو، نفسیات سے واقفیت ہو یا اردو افسانے کے مغربی سرچشموں کی بات، وارث علوی کی منٹو تنقید، ممتاز شیریں سے متاثر ضرور ہے مگر اسے ان سے آگے کا قدم قرار دیا جانا چاہیے۔ تاہم اپنی عام تنقیدی تحریروں کے اسلوب اور لب ولہجہ کے برخلاف انھوں نے منٹو تنقید میں الفاظ کا اصراف بے جا نہیں کیا ہے، حشو و زوئد سے احتراز کیا اور اعلیٰ درجے کی سنجیدہ تنقیدی یا منطقی زبان و اسلوب کو پوری کتاب میں برقرار رکھا ہے۔ کہنے کو تو وہ آج بھی یہی کہتے ہیں کہ ''ایسی ناقدانہ تحریریں تخلیقی تجربے کا لطف رکھتی ہیں یا ایسی تنقیدوں کی زبان بہت حساس، تخلیقی اور امپیکٹ ہوتی ہے----'' تاہم منٹو کی تفہیم و تعبیر میں انھوں نے تاثراتی یا تخلیقی انداز یا اسلوب سے دور کا ہی سروکار رکھا ہے---- یہ الگ بات ہے کہ بقول شخصے ''ہر اعلیٰ تنقیدی کارنامہ ایک منزل پر پہنچ کر ایک تخلیقی تجربہ کی صورت اختیار کر لیتا ہے۔''

ظہور الدین

منٹو تنقید کے آئینے میں

منٹو دنیا کا سب سے زیادہ متنازعہ فیہ افسانہ نگار رہا ہے اس لیے ابتدا ہی سے ان کے افسانوں اور دوسرے مضامین کو ناقدین بحث و مباحثے کا موضوع بناتے رہے ہیں۔ ان سب تحریروں کو آج زیر بحث لانا نہ تو ممکن ہے اور نہ سود مند کیوں کہ اول تو اکثر تحریروں میں تکرار کا عنصر اس حد تک موجود ہے کہ سارے تومار کی چھان پھٹک کے بعد بھی کچھ زیادہ ہاتھ آنے والا نہیں اور دوم یہ کہ زیادہ تر تحریریں تاثراتی نوعیت کی ہیں جن سے شخصی پسند و ناپسند کا تو پتا چلتا ہے منصفانہ رائے کی جھلک دکھائی نہیں دیتی۔ اس لیے یہاں صرف ان چند آراء کا جائزہ لیا جا رہا ہے جن میں ناقدین نے اپنی بات کو دلائل و براہین کی مدد سے پیش کرنے کی کوشش کی ہے۔ اور جن سے منٹو کے فن کو سمجھنے میں واقعی مدد ملتی ہے۔

تحقیق کا ایک اصول یہ ہے کہ کسی بھی شخص کا اپنے بارے میں کچھ کہنا اس وقت تک قبول نہیں کیا جانا چاہیے جب تک اس بیان کی دوسری معروضی شہادتوں کی روشنی میں اچھی طرح چھان پھٹک نہ کر لی جائے۔ ہر ایک کے بارے میں تو یہ نہیں کہا جا سکتا البتہ تجربہ عام طور پر ہمیں اسی نتیجے تک پہنچاتا ہے کہ آدمی اپنے بارے میں کچھ نہ کچھ جھوٹ ضرور بولتا ہے۔ منٹو کا معاملہ البتہ قدرے مختلف ہے وہ مزاجاً اس قدر بے باک واقع ہوئے ہیں کہ اپنے بارے میں کہے ہوئے ان کے ہر جملے کو قبول کرنے کو جی چاہتا ہے۔ ان کے بیان کی صداقت کا اندازہ ان کے اور عصمت چغتائی کے درمیان ہوئی اس گفتگو سے لگایا جا سکتا ہے جس میں وہ یہ ثابت کرنے کی کوشش کرتے ہیں کہ وہ خود بھی رنڈی باز ہیں۔ اس گفتگو کا کچھ حصہ آپ بھی سن لیجیے:

''مگر میں خود گیا ہوں رنڈی کے کوٹھے پر''

''گانا سننے'' میں نے چڑایا۔

''جی نہیں، اپنے دام وصول کرنے اور ہمیشہ میرے دام وصول ہو گئے۔'' پھر بھی میں نے کہا۔

''میں یقین نہیں کرتی''

''وہ کیوں؟'' وہ اٹھ کر بالکل میرے سامنے قالین پر بیٹھ گیا۔بس میری مرضی، آپ میرے اوپر رعب ڈالنا چاہتے ہیں۔''

''بھئی خدا کی قسم میں کہتا ہوں میں گیا ہوں۔''

''خدا پر آپ کو یقین نہیں، بے کار اسے نہ گھسیٹیے۔''

''اپنے مرحوم بچے کی قسم کھاتا ہوں میں ایک بار نہیں بلکہ..........''

''مرحوم بچے کو آپ جھوٹی قسم کھا کر کیا نقصان پہنچا سکتے ہیں؟''

اور منٹو وہیں پھسکڑا مار کر بیٹھ گیا کہ آج تو منوا کر رہوں گا کہ میں رنڈی باز ہوں۔''

(بحوالہ سعادت حسن منٹو از پریم گوپال متل)

لوگ عام طور پر اپنی اچھائیوں کو بڑھا چڑھا کر پیش کرتے ہیں بلکہ اچھائی نہ بھی ہو جب بھی اسے اپنی شخصیت میں پیدا کر دیتے ہیں یہاں ہمارا واسطہ ایک ایسے بے باک و بے ریا آدمی سے ہے جو اپنی کمزوریوں کو بھی چھپانے کی کوشش نہیں کرتا۔

منٹو کی شخصیت کے بارے میں یوں کیا کچھ نہیں لکھا گیا ہے لیکن ان کا جو خاکہ عصمت چغتائی نے پیش کیا ہے وہ بے مثال ہے۔آپ نے اپنے مضمون ''میرا دوست میرا دشمن'' میں ان کی شخصیت کے مختلف پہلوؤں کو جس طرح سے ابھارا ہے وہ اپنی مثال آپ ہے۔منٹو کی کیفیتِ مزاج کا ذکر کرتے ہوے اپنے اس خاکے میں لکھتی ہیں:

''منٹو کی خود داری رعونت کی سرحدوں کو پہنچی ہوئی تھی۔ وہ اپنے دوستوں پر رعب جمانے کا بڑا شوقین تھا۔اور اگر ان دوستوں کے سامنے، جن کو وہ مرعوب کر چکا ہو، کوئی اس کا مذاق بنا دے تو وہ بری طرح چڑ جایا کرتا تھا۔اس کا خیال تھا کہ ویسے وہ اور میں تو پلے کے ہیں ایک دوسرے کو کہہ سن سکتے ہیں مگر ''عام لوگوں'' کے سامنے ایک دوسرے پر چوٹیں نہ کرنی چاہئیں۔ وہ زیادہ تر اپنے ملنے والوں کی ذہنی سطح کو اپنے سے نیچا سمجھتا تھا۔''

(بحوالہ سعادت حسن منٹو مرتبہ پریم گوپال متل ،ص ۲۶)

اس مضمون میں ایک دوسری جگہ منٹو، جسے دنیا فحش نگار قرار دیتی تھی کی ذہنی طہارت کو پیش کرتے ہوئے لکھتی ہیں:

''محبت کے مسئلہ پر کتنی ہی جھڑپیں ہوئیں مگر کسی فیصلہ پر نہ پہنچ سکے۔ وہ یہی کہتا۔

''محبت کیا ہوتی ہے۔ مجھے اپنے زری کے جوتے سے محبت ہے۔ رفیق کو اپنی پانچویں بیوی سے محبت ہے۔''

''میرا مطلب اس عشق سے ہے جو ایک نوجوان کو ایک دوشیزہ سے ہو جاتا ہے۔''

''ہاں......میں سمجھ گیا۔'' منٹو نے دور ماضی کے دھندلکوں میں کچھ ٹٹول کر سوچتے ہوئے خود سے کہا۔ ''کشمیر میں ایک چرواہی تھی۔''

''پھر......؟'' میں نے داستان سننے والوں کی طرح ہنکارہ دیا۔

''پھر کچھ نہیں۔'' وہ ایک دم بچاؤ کے لیے تن گیا۔

''آپ مجھے اتنی گندی باتیں تو بتا دیتے ہیں اور آج آپ شرما رہے ہیں۔''

''کون گدھا شرما رہا ہے۔'' منٹو نے واقعی شرما کر کہا.....بڑی مشکل سے اس نے بتایا۔

''بس جب وہ مویشی ہانکنے کے لیے اپنی لکڑی اوپر اٹھاتی تھی تو اس کی سفید کہنی دکھائی دے جاتی تھی۔ میں کچھ بیمار تھا۔ روز ایک کمبل لے کر پہاڑی پر جا کر لیٹ جایا کرتا تھا۔ اور سانس روکے اس لمحے کا انتظار کرتا تھا جب وہ ہاتھ اوپر کرے تو آستین سرک جائے اور مجھے اس کی سفید کہنی دکھائی دے جائے۔''

''کہنی......؟ میں نے حیرت سے پوچھا

''ہاں ....میں نے سوائے کہنی کے اس کے جسم کا اور کوئی حصہ نہیں دیکھا۔ ڈھیلے ڈھالے کپڑے پہنے رہتی تھی اس کے جسم کا کوئی خط نہیں دکھائی دیتا تھا۔ مگر اس کے جسم کی ہر جنبش پر میری آنکھیں کہنی کی جھلک دیکھنے کے لیے لپکتی تھیں۔''

''پھر کیا ہوا؟''

''پھر ایک دن میں کمبل میں لیٹا تھا وہ مجھ سے تھوڑی دور آ کر بیٹھ گئی۔ وہ اپنے گریبان میں کچھ چھپانے لگی۔ میں نے پوچھا۔ ''مجھے دکھاؤ'' تو شرم سے اس کا چہرہ گلابی ہو گیا اور بولی کچھ بھی نہیں۔ بس مجھے ضد ہو گئی۔ میں نے کہا جب تک تم

دکھاؤ گی نہیں جانے نہیں دوں گا۔ وہ روہانسی ہوگئی مگر میں بھی ضد پر اڑ گیا۔ اور آخر کو بڑی ردو کد کے بعد اس نے مٹھی کھول کر ہتھیلی میرے سامنے کر دی اور خود شرم سے گھٹنوں میں منہ دے لیا۔''

''کیا تھا اس ہتھیلی پر۔'' میں نے بے صبری سے پوچھا

''مصری کی ڈلی! اس کی گلابی ہتھیلی پر برف کے ٹکڑے کی طرح پڑی جھلملا رہی تھی۔''

''پھر آپ نے کیا کیا؟''

''میں دیکھتا رہ گیا'' وہ پھر سوچ میں ڈوب گیا۔

''پھر...؟''

''پھر وہ اٹھ کر بھاگ گئی۔ تھوڑی دور سے پلٹ آئی اور وہ مصری کی ڈلی میری گود میں ڈال کر نظروں سے اوجھل ہوگئی۔ وہ مصری کی ڈلی بہت دنوں تک میری قمیص کی جیب میں پڑی رہی۔ پھر میں نے اسے دراز میں ڈال دیا اور کچھ دن بعد چیونٹیاں کھا گئیں۔''

''اور لڑکی......؟''

''کون سی لڑکی......؟'' وہ چونکا

''وہی جس نے آپ کو مصری کی ڈلی تھما دی۔''

''اسے میں نے پھر نہیں دیکھا۔''

''کس قدر پھس پھسا ہے آپ کا عشق؟'' میں نے ناامیدی سے چڑ کر کہا۔ ''مجھے تو بڑے کسی شعلہ بداماں قسم کے عشق کی امید تھی۔''

''قطعی پھس پھسا نہیں......'' منٹو لڑ پڑا۔

''بالکل رڈی...... تھرڈ ریٹ۔ مرگھلا عشق۔ مصری کی ڈلی لے کر چلے آئے۔ بڑا تیر مارا۔''

''تو اور کیا کرتا۔ اس کے ساتھ سو جاتا۔ ایک حرامی پلا اس کی گود میں چھوڑ کر آج اس کی یاد میں اپنی مردانگی کی ڈینگیں مارتا۔'' وہ بگڑا۔

ٹھیک کہتے ہیں آپ۔ مصری کی ڈلی کڑکڑا کر کھانے کی نہیں دھیرے دھیرے

چومنے کی چیز ہے۔''
یہ وہی منٹو تھا۔ فحش نگار..... گندہ ذہن۔
جس نے ''بو'' لکھی تھی۔
جس نے ''ٹھنڈا گوشت'' لکھا تھا۔
لیکن مرزا غالب میں چودھویں بیگم مرزا غالب کی محبوبہ ہو یا نہ ہو اس کا فیصلہ نہیں کیا جا سکتا۔ مگر منٹو کے خیالوں کی لڑکی ضرور ہے۔ جسے وہ ہاتھ نہیں لگانا چاہتا۔ جس کی کلائی کی جھلک دیکھنے کے لیے وہ ساری زندگی بیٹھ سکتا ہے۔ یہ تھا وہ تضاد جو منٹو کی مختلف کہانیوں میں مختلف اوقات میں ظاہر ہوتا ہے۔ ایک طرف وہ ''نیا قانون'' لکھتا ہے اور دوسری طرف ''بو''........ دونوں میں وہ خود کو غرق کر کے لکھتا ہے۔ لوگوں کو ایک فحش نگار یاد رہ جاتا ہے اور واقعہ نگار کو وہ بھول جاتے ہیں۔ قصداً یا سہواً؟....... ایک ہی بات ہے۔'' (ایضاً، ص ۳۵-۳۷)

منٹو کی افسانہ نگاری کے بارے میں بہت کچھ لکھا گیا ہے۔ اس میں مثبت اور منفی دونوں طرح کی تحریریں موجود ہیں اور لکھنے والوں میں ان کے ہم عصروں کے ساتھ ہی ساتھ بعد کی نسلوں کے لوگ بھی شامل ہیں بلکہ جوں جوں وقت گزرتا جا رہا ہے منٹو کے افسانوں کی معنویت میں اضافہ ہوتا جا رہا ہے۔ یہاں ان کے ناقدین کی مختلف نسلوں سے کچھ مثالیں لے کر بات کو واضح کرنے کی کوشش کی جا رہی ہے۔

شخصیت چاہے نجی ہو یا ادبی وہ منفی و مثبت دونوں طرح کے عناصر کا مجموعہ ہوتی ہے۔ جس طرح ایک عام انسان اچھائیوں اور برائیوں کا مرکب ہوتا ہے اسی طرح ایک ادیب بھی کمزور اور مضبوط دونوں قسم کے عناصر ترکیبی کے اشتراک کا ملغوبہ ہوتا ہے۔ نہ تو وہ فرشتہ ہوتا ہے اور نہ پیغمبر اور نہ محض شیطان میرا خیال ہے اسی اشتراک میں اس کی عظمت کا راز پوشید ہوتا ہے۔ یہی اشتراک اس چنگاری کو روشن کرتا ہے جو زندگی کی تاریک راہوں کو منور کرنے کا کام کرتی ہے۔

منٹو بھی ایک ایسا ہی ادیب، ایک ایسا ہی افسانہ نگار ہے۔ اس میں اچھائیاں بھی ہیں اور برائیاں بھی۔ نہ تو ان کے سارے افسانے معرکہ آرا ہیں اور نہ سبھی افسانے کمزور۔ انھوں نے کچھ ایسے افسانے بھی اردو ادب کو دیے جنھیں کبھی فراموش نہیں کیا جا سکتا اور بہت سے ایسے افسانے بھی لکھے جو اگر وہ نہ لکھتے تو بہتر ہوتا۔ بقول وقار عظیم:

''دنیا کی ہر دوسری چیز کی طرح منٹو نہ ''محض'' اچھا اور نہ ''محض'' برا۔ اس کے افسانے نہ خالصتاً حسن و جمال کے مظاہر ہیں اور نہ محض برائیوں کے حامل۔ اس کی حقیقت نگاری، اس کی نفسیاتی موشگافی اس کی دور رس اور دور بین نظر، اس کی جرأت آمیز حق گوئی، اس کی تلخ مصلحانہ طنز، اور اس کی شگفتہ فقرہ بازی کے اچھے اور برے دونوں پہلو ہیں۔ کبھی بہت اچھے اور کبھی بہت برے۔''

(سعادت حسن منٹو، ص ۱۱۲)

منٹو کی افسانہ نگاری پر ہمارے ناقدین نے جو کچھ بھی لکھا ہے اس کا بغور مطالعہ کیجئے تو آپ کو ان تحریروں میں ایک خاص پیٹرن نظر آئے گا۔ رائے چاہے مثبت ہو یا منفی وہ منصفانہ نوعیت کی حامل ہو یا شدت پسند جذباتیت سے مملو ایک خاص اسلوب ایک خاص انداز خود بخود آپ کی توجہ کا مرکز بنتا چلا جائے گا۔ بات اگر موضوعات کی چھان پھٹک سے شروع ہوگی تو تان لسانی کارگر کے تجزیے پر جا کر ٹوٹے گی۔ ہماری ساری کلاسیکی تنقید کی یہی روایت رہی ہے اور اسی کی پیروی کرتے ہوئے وقار عظیم نظر آتے ہیں۔ ان کی نظر بھی سب سے پہلے ان موضوعات پر جا کر ٹک جاتی ہے جس کی بوقلمونی کی کوئی انتہا منٹو کے ہاں نظر نہیں آتی اگر چہ اکثریت جنسی اور نفسیاتی نوعیت ہی کی حامل ہے۔ اس سلسلے میں اظہارِ خیال کرتے ہوئے آپ لکھتے ہیں:

''ان اچھے برے اور کبھی کبھی بہت اچھے اور بہت برے پہلوؤں کا تجزیہ کرنے کی کوشش کی جائے تو سب سے پہلے انسان کی نظر ان بے شمار موضوعات پر پڑتی ہے جن تک منٹو کی نظر پہنچی۔ کلرک، مزدور، طوائف، رندِ خرابات اور زاہد پاکباز، کشمیر، بمبئی، دہلی، لاہور، فلم اسٹوڈیو، کالج، بازار، گھر، ہوٹل، چائے خانے، بچے، بوڑھے، جوان، عورتیں، مرد اور ان سب کی ذہنی الجھنیں اور ان ساری چیزوں سے بڑھ کر جنس اور اس کے گوناگوں مظاہر منٹو کے افسانوں کے موضوعات ہیں۔''

(ایضاً)

منٹو نے ان سب موضوعات پر کچھ نہ کچھ ضرور لکھا پر ہر موضوع کو وہ ایک ہی طرح سے نبھا نہ سکے۔ یہ ممکن بھی نہیں تھا کیوں کہ بعض موضوعات ان کے فطری رجحان کے قریب ہونے کی وجہ سے ان کے قلم کی کرشمہ سازیوں کا موجب بنے اور بعض محض بیان کی حد تک محدود رہے اور ان میں وہ شدت پیدا نہ ہو سکی جو قاری کے باطن کو تحرک عطا کرتی۔ منٹو کے قلم کی خوبی یہ ہے کہ وہ جس موضوع کو بھی نشان

زد کرتے ہیں اس کے سبھی پہلوؤں پر ماہرانہ قدرت کا ثبوت فراہم کر دیتے ہیں۔ وہ اس کے سارے پہلوؤں سے کماحقہٗ آشنا نظر آتے ہیں۔

موضوعات کی بوقلمونی اور تنوع کے باوجود یہ کہنا بے جا نہیں ہے کہ جس خصوصیت نے منٹو کو منٹو بنایا وہ ان کا فن افسانہ نگاری ہے جس کا ثانی کوئی اور ہمیں نظر نہیں آتا۔ یہاں فن سے مراد وہ اسلوب ہے جو منٹو نے اپنے موضوعات کو پوری آب و تاب کے ساتھ قارئین تک پہنچانے کے لیے استعمال کیا۔

ایک عام افسانہ نگار یا کوئی بھی فن کار جو کچھ تخلیق کرتا ہے اور جس صنف کو بھی برتتا ہے اس کی مبادیات کی پیروی کرنے کی کوشش کرتا ہے لیکن ارتقا کی سیڑھیاں عبور کرتے ہوئے ایک منزل وہ بھی آتی ہے جب وہ پیروی نہیں رہنمائی کرنے لگتا ہے۔ پھر وہ اپنی شعریات تخلیق کرتا اور اسے برتتا ہے۔ یہی سب کچھ منٹو کے ساتھ بھی ہوا۔ ارتقا کی سیڑھیاں عبور کرتے کرتے وہ اس منزل تک جا پہنچے جہاں فن ہاتھ باندھے کھڑا نظر آتا ہے۔ چنانچہ ان کے اہم افسانوں میں افسانے کی شعریات نیا جنم لیتی دکھائی دیتی ہے۔

وقار عظیم منٹو کے افسانوں کا جائزہ لیتے ہوئے اس حقیقت کو کبھی فراموش نہیں کرتے کہ وہ بنیادی طور پر افسانہ نگار ہیں۔ چنانچہ ان کے افسانوں کا جائزہ لیتے ہوئے نہ صرف وہ موضوعات کی ندرت و بوقلمونی کو ملحوظ رکھتے ہیں بلکہ مبادیات کی پیروی اور تجربے کی صلابت دونوں کو نظر سے اوجھل نہیں ہونے دیتے اسی لیے اپنے ایک مضمون میں اظہارِ خیال کرتے ہوئے فرماتے ہیں:

> ''ایک فن کار کی حیثیت سے منٹو نے اپنی پوری زندگی میں کبھی اس حقیقت کو فراموش نہیں کیا کہ انھیں اپنے افسانہ میں کوئی ایک بات کہنی ہے اور اس طرح پڑھنے والے کے ذہن پر ایک خاص تاثر قائم کرنا ہے۔ ان کے چھوٹے سے چھوٹے اور بڑے سے بڑے افسانہ کا مطالعہ کرنے کے بعد پڑھنے والے کے سامنے بے شمار چیزیں آتی ہیں---- یعنی منٹو کا ہمہ گیر مشاہدہ جس ماحول پر اپنی نظر ڈالتا ہے اس کے باریک سے باریک پہلو کو نظر میں رکھ کر اسے اپنے افسانہ کا پس منظر بناتا ہے۔ واقعہ اور کردار کے ذکر میں منٹو بہت کم اس جرم کے مرتکب ہوئے ہیں کہ واقعہ اور کردار کی پوری تفصیلات پر عبور حاصل کیے بغیر اس کے متعلق کچھ کہنے کی کوشش کریں۔ لیکن ایک مخصوص ماحول یا کردار کے ہر پہلو اور اس کی ہر فروعی اور جزوی

کیفیت سے پوری طرح واقف ہونے کے بعد بھی وہ اس ماحول یا کردار کی مصوری کو اپنی افسانہ نگاری کا مقصد نہیں بناتے۔ یہ سارا علم عموماً ایک مخصوص تاثر پیدا کرنے کے لیے پس منظر یا وسیلہ کا کام دیتا ہے لیکن حقیقت میں اس پس منظر کے پیچھے کوئی ایک تاثر، جذبہ، ذہنی کیفیت موجود ہوتی ہے جسے سامع یا ناظر تک پہنچانا افسانہ نگار کا مقصد ہے۔'' (ایضاً)

وقار عظیم اپنی اس دلیل کو مضبوط بنانے کے لیے منٹو کے چند اہم افسانوں کا حوالہ دیتے ہوئے جن میں ''نیا قانون''، ''خوشیا''، ''نعرہ'' اور ''نیا سال'' شامل ہیں اس تاثر کو ابھارنے کی کوشش کرتے ہیں جو دراصل منٹو ابھارنا چاہتے ہیں اور جس کے لیے یہ ساری فضا بندی کی گئی ہے۔

منٹو کے افسانوں کی تمہید پر بھی وقار عظیم نے خاصا تفصیل سے لکھا ہے۔ ان کا خیال ہے کہ افسانے کی تمہید اگر جان دار ہو تو افسانے کی کامیابی یقینی ہو جاتی ہے اور اس اعتبار سے منٹو کے اچھے یا برے افسانے نہایت کامیاب ہیں۔ منٹو کے افسانے آغاز سے ہی اس تاثر یا نقش کو منقش کرتے نظر آتے ہیں جو مجموعی اعتبار سے منٹو قاری کے ذہن میں اجاگر کرنا چاہتے ہیں۔ اسی لیے آغاز سے ہی منٹو کے افسانے قاری کو اپنی گرفت میں لے لیتے ہیں۔ اپنی بات کو واضح کرنے کے لیے وقار عظیم نے منٹو کے مختلف افسانوں کی تمہیدوں کی مثالیں بھی دی ہیں جو نہایت موثر و متناسب ثابت ہوتی ہیں۔ ان میں نیا قانون، بلاؤز، شوشو، بانجھ، پھاہا، پہچان، نعرہ اور ہتک کی تمہیدیں شامل ہیں۔

وقار عظیم یہاں اس بات کو بھی واضح کر دیتے ہیں کہ منٹو اپنی تمہیدوں سے صرف قاری کو افسانہ پڑھنے پر مجبور کرنے کا کام ہی نہیں کرتے بلکہ کئی دوسرے کام بھی لیتے ہیں۔ مثلاً کبھی اگر وہ ان کے ذریعے اپنے کرداروں کو متعارف کراتے ہیں تو کبھی کوئی خاص فضا یا ماحول تیار کرنے کے لیے بھی استعمال کرتے ہیں۔ کبھی اسی کے ذریعے کوئی ایسی پھڑکتی ہوئی خبر سناتے ہیں کہ قاری مبہوت ہو جاتا ہے یا پھر کسی کردار کی ذہنی کش مکش کی تصویر کشی کچھ اس انداز سے کرتے ہیں کہ قاری خود کو اس سے بندھا ہوا محسوس کرتا ہے۔ یا پھر آنے والے واقعات کے لیے زمین تیار کرتے ہیں تا کہ قاری گرفت سے آزاد نہ ہو۔

آغاز کے بعد منٹو افسانے میں واقعات کو اس چابک دستی کے ساتھ برتتے چلے جاتے ہیں کہ واقعاتی و تاثراتی دونوں سطحوں پر ارتقا کے سفر میں کوئی رکاوٹ پیدا نہیں ہوتی۔ ہر واقعہ اپنے سے پہلے واقعے سے یوں جڑا ہوا ہوتا ہے کہ وہ اس کا لازمی نتیجہ محسوس ہوتا ہے۔ اسی طرح تاثراتی اعتبار سے بھی وہ اپنے سے پہلے کے واقعے سے زیادہ متاثر کرتا ہے اور یوں یہ ارتقائی سفر قاری کو دھیرے دھیرے اس

انجام تک پہنچا تا ہے، نہ جانتے ہوئے بھی وہ جس کی تلاش میں ہوتا ہے۔ وقار عظیم نے منٹو کے افسانوں کے آغاز و انجام کی ان خصوصیات کو ان کے افسانوں سے ماخوذ مثالوں کی مدد سے واضح کر دیا ہے۔ نفسیاتی اور فنی دونوں اعتبار سے منٹو کے افسانے انھیں ایک دوسرے کی تکمیل کرتے نظر آتے ہیں۔

اپنے افسانوں کو چونکا دینے والے خاتموں تک پہنچا کر منٹو قاری کو جس صدماتی یا المیاتی مسرت سے دوچار کرتے ہیں وقار عظیم اس کا بھی مثالوں کی مدد سے تفصیل سے ذکر کرتے ہیں۔ وقار عظیم نے منٹو کے اسلوب اس کے اظہار بیان کی خصوصیات کو بھی گرفت میں لانے کی کوشش کی ہے لیکن یہ کوشش مستحسن ہونے کے باوجود کہیں کہیں اتنی مبہم ہو جاتی ہے کہ بات واضح نہیں ہو پاتی۔ تاہم ان کا یہ کہنا درست ہے کہ

> ''منٹو کے افسانوی فن کو اگر اسلوب اور اظہار کے وسائل کے نقطۂ نظر سے پرکھنے اور جانچنے کی کوشش کی جائے تو سب سے پہلی چیز جو پڑھنے والے کو شدت کے ساتھ متاثر کرتی ہے یہ ہے کہ منٹو کے پاس معمولی سے معمولی بات کے اظہار کے لیے ایک غیر معمولی انداز موجود ہے۔ فقرہ کی ساخت میں معمولی سی تبدیلی، لفظوں کے برتنے میں تھوڑی سی جدت پسندی اور بہت اہم اور بڑی گہری بات کو اس طرح ادا کر دینے کی قدرت کہ جیسے وہ بات نہ اہم ہے نہ عمیق، منٹو کے اندازِ اظہار کے بعض واضح پہلو ہیں۔'' (ایضاً، ص ۱۳۲)

وقار عظم جب اسلوب کی بات کرتے ہیں تو دراصل ان کی مراد زبان کے برتاؤ سے ہے۔ زبان کے برتاؤ کا دارومدار دراصل استعمال کرنے والے کی کیفیت مزاج پر ہوتا ہے۔ یہی کیفیت مزاج اظہار کو طنز یا مزاح، یا پھر سادہ و پیچیدہ بناتی ہے۔ اسی سے بیان میں فلسفیانہ یا رومانی کیفیت پیدا ہوتی ہے۔ اور ایک سیدھا سادا جملہ گہرے معنویاتی آہنگ سے آشنا ہو جاتا ہے۔ منٹو کے افسانوں سے وقار عظیم متعدد مثالیں پیش کر کے ان خصوصیات کو واضح کرنے کی کوشش کرتے ہیں، گو معروضیت کا دامن بار بار چھوٹتا محسوس ہوتا ہے۔ وضاحت کے لیے منٹو کے افسانے ''پہچان'' کے ایک ٹکڑے کے بارے میں ان کا یہ اقتباس ملاحظہ کیجیے:

> ''تیسری مثال میں ابتدائی ٹکڑے میں مشاہدہ کی جو باریک بینی ہے وہ خود اپنی جگہ منٹو کے طرز فکر کی ایک خصوصیت ہے لیکن جس عورت کے ہاتھ سے وہ مروڑیاں نیچے گر رہی تھیں اس کے لیے منٹو کے دل میں گھن بھی ہے اور نفرت بھی۔ اس گھن

اور نفرت کا اظہار کرنے کے لیے اکثر لکھنے والوں کو بحر فکر میں غوطہ زنی کر کے نہ جانے کیسے کیسے گوہرِ آبدار نکالنے کی فکر ہوتی۔ لیکن منٹو کے پاس شدید سے شدید جذبہ کے اظہار کے لیے آسان سے آسان لفظ موجود ہیں اور ان لفظوں کو ایک ایسی ترتیب دینا کہ جملے کی ظاہری حیثیت تو سادہ وحقیر ہو جائے لیکن اس کی معنویت کئی گنا زیادہ ہو جائے منٹو کی قدرتِ بیان کا ایک ادنیٰ کرشمہ ہے۔ ادنیٰ اس لیے کہ یہ کرشمہ کبھی کبھی نہیں ہمیشہ ظہور پذیر ہوتا رہتا ہے۔'' (ایضاً، ص ۱۳۵)

اس اقتباس میں دراصل منٹو کے اسلوب کی اس خصوصیت کو بیان کیا گیا ہے جس کے تحت وہ عام سے جملوں یا فقروں کے ذریعے بڑے گہرے اور فلسفیانہ معنی بیان کر دیتے ہیں۔ بظاہر یوں محسوس ہوتا ہے کہ استعمال شدہ الفاظ میں کہیں کوئی گہرائی یا متانت نہیں لیکن جب غور کرتے ہیں تو حقیقت بالکل اس کے برعکس نظر آتی ہے۔ اس طرح یہ سادگی فکر انگیز بن جاتی ہے۔ کہیں بناوٹ کا شائبہ تک دکھائی نہیں دیتا ایک بے ساختگی اظہار میں جادوئی اثر پیدا کرتی چلی جاتی ہے۔ بقول وقار عظیم:

''منٹو کے پورے اسلوب پر یہی بے تکلفی اور بے ساختگی چھائی ہوئی ہے۔ اس کا پرتو ہمیں منٹو کی ان تشبیہوں میں بھی نظر آتا ہے جو اس کے ترکشِ فن کے بڑے صید افگن تیر ہیں۔''

اپنی بات کو مزید واضح کرنے کے لیے آگے لکھتے ہیں:

''منٹو کے دل میں (منٹو کے کسی کردار کے دل میں) کسی چیز کسی واقعہ یا شخص کا جو تصور ہے اسے دوسروں کے ذہن تک جوں کا توں پوری طرح منتقل کرنے کے لیے منٹو کے پاس الفاظ، فقروں اور جملوں کی کمی نہیں، اسی طرح ان کا ذہن مشکل سے مشکل ذہنی اور جذباتی تجربہ کو اس کی مکمل نزاکتوں اور لطافتوں کے ساتھ دوسروں تک پہنچانے کے لیے ایسی تشبیہیں وضع کر لینے پر قادر ہے جن کی طرف کسی اور کا ذہن منتقل بھی نہیں ہوتا۔'' (ص ۱۳۸)

معمولی الفاظ اور عام نوعیت کی تشبیہوں کے ذریعے منٹو ایسے ایسے گہرے تجربات قارئین تک پہنچا دیتے ہیں جو کسی دوسرے ادیب کے ہاں ہمیں خال خال ہی نظر آتے ہیں۔

''وہ اکثر معمولی معمولی تشبیہوں سے ہر طرح کے احساس اور جذبہ کو اس طرح جیتا جاگتا بنا کر پڑھنے والے کے ذہن میں اتار دیتے ہیں کہ وہ جذباتی طور پر پوری

طرح اپنے آپ کو افسانہ نگار کے سپرد کر دیتا ہے۔'' (ص ۱۳۸)

وقار عظیم نے اپنی دلیل کو ثابت کرنے کے لیے منٹو کے افسانوں سے خوبصورت مثالیں بھی پیش کی ہیں یہاں دو کو نقل کیا جا رہا ہے۔

''وہ بڑی خوفناک عورت تھی اس کا منہ کچھ اس انداز سے کھلتا تھا جیسے لیموں نچوڑنے والی مشین کا کھلتا ہے۔'' (پہچان)

''اس کی آنکھیں مست تھیں اور ہونٹ تلوار کے تازہ زخم کے مانند کھلے ہوئے تھے۔'' (شوشو)

وقار عظیم کو منٹو کے اسلوب کی ایک اور خصوصیت تکرار کی صورت میں نظر آتی ہے۔ تکرار کے حربے کو دنیائے ادب میں نثر سے زیادہ نظم میں برتا گیا ہے۔ انگریزی شاعری میں تو خاص طور سے اسے ایک صنعت کے طور پر برتا جاتا رہا ہے۔ منٹو اسے نثر میں برتتے ہیں اور خاص طور سے جذبے کی شدت کو دو آتشہ بنانے کے لیے استعمال کرتے ہیں۔ تکرار، کسی کردار کی نفسیاتی حالت کو بیان کرنے کا ایک بہت ہی کارآمد حربہ ہے۔ اس سلسلے میں اظہارِ خیال کرتے ہوئے وقار عظیم لکھتے ہیں:

'''نعرہ' میں گالیوں والے واقعہ کی تکرار سے منٹو نے آہستہ آہستہ کیشو لال کے ذہنی اور جذباتی ہیجان کو واضح کرنے میں مدد لی ہے اور اس تکرار اور بڑھتے ہوئے ہیجان میں مکمل ہم آہنگی پیدا کر کے اس انجام کے لیے نفسیاتی اور فنی جواز پیدا کیا ہے جس میں کیشو لال کے دل کا سارا درد، اس کی شخصیت کا سارا کرب و اضطراب سمٹ کر وہ نعرہ بن گیا جس سے کیشو لال کے دل کو ضرور تسکین مل گئی لیکن سننے والوں نے صرف یہ تبصرہ کیا کہ ''پگلا ہے''۔'' (ایضاً، ص ۱۴۴)

وقار عظیم نے منٹو کی افسانہ نگاری کی خصوصیات کا ذکر کرتے ہوئے جن باتوں کا ذکر کیا ہے ان میں تمہید کے علاوہ اٹھان، نقطۂ عروج اور انجام شامل ہیں۔ اٹھان سے ان کی مراد افسانے کا واقعاتی و تاثراتی ارتقا ہے جس کو ارسطو نے بھی بوطیقا میں آغاز، درمیان اور انجام یا خاتمہ/ اختتام کی تکون کے ذریعے پیش کیا ہے۔ موثر تمہید یا آغاز کے بعد واقعات کا مسلسل ارتقاء کی طرف مائل رہنا بہت ضروری ہے۔ وقار عظیم تمہید یا آغاز کے لیے وہ شرط تو نہیں لگاتے جو ارسطو نے لگائی ہے یعنی آغاز کا ایسا ہونا کہ اس سے یہ معلوم ہو جائے کہ اس سے پہلے کیا کچھ ہو چکا ہے، لیکن وہ اس کے متاثر کن ہونے کو ضروری سمجھتے ہیں جو قاری کو شروع سے ہی اس طرح اپنی گرفت میں لے لے کہ پھر وہ اسے اس وقت تک نہ

چھوڑے جب تک وہ ختم نہ ہو جائے۔ اٹھان سے یقیناً ان کی مراد ارتقاء سے ہی ہے۔ کہ آغاز کے بعد واقعات اس طرح رونما ہوں کہ وہ نہ صرف ایک دوسرے سے مربوط ہوں، یعنی ہر آنے والا واقعہ اپنے سے پہلے کے واقعے کی کوکھ سے ابھرے یا اس کا لازمی نتیجہ نظر آئے بلکہ وہ پہلے واقعے سے زیادہ متاثر بھی کرے۔ واقعاتی یا تاثراتی ارتقاہی افسانے میں تنے رسے کی کیفیت پیدا کرتا ہے۔ کیوں کہ افسانہ تاثر کے ٹوٹنے کو برداشت نہیں کرسکتا۔ جب ایک ہی تاثر کو ابھارنا مقصود ہے، اس میں بھی تاثراتی انقطاع رونما ہو تو اسے افسانے کی ناکامی سے ہی منسوب کیا جائے گا۔

پلاٹ کے ارتقا کے دوران جب وہ اس مقام پر پہنچتا ہے جہاں افسانے کا مرکزی مسئلہ سامنے آجائے تو اسے نقطۂ عروج یا ارسطو کی زبان میں ''درمیان'' قرار دیا جاتا ہے۔ اس کے بعد پلاٹ میں کوئی نیا مسئلہ پیش نہیں کیا جاتا بلکہ اب تک پیش کیے یا ابھارے مسئلے یا مسائل کو ہی حل تک پہنچانے کی کوشش کی جاتی ہے۔ بقول وقار عظیم منٹو کے افسانے انھیں فنی تقاضوں کو پورا کرتے ہوئے انجام تک پہنچتے ہیں۔ اسی لیے وہ ہمیں بہت متاثر کرتے ہیں۔

تضاد کو بھی منٹو نے اپنے افسانوں میں پلاٹ کے ارتقا کے لیے ایک موثر حربے کے طور پر استعمال کیا ہے۔ ہماری روزمرہ زندگی میں تضادات کی جو شکلیں نظر آتی ہیں منٹو کو ان کا بڑا گہرا مشاہدہ تھا اس لیے انھوں نے ان کی ایسی حقیقی اور موثر تصویریں اتاریں کہ کسی دوسرے کے ہاں وہ شاید ہی نظر آئیں۔ وقار عظیم نے اپنے مضمون میں تضادات کے بھی اچھے نمونے منٹو کے افسانوں سے منتخب کر کے پیش کیے ہیں۔ اس سلسلے میں اظہارِ خیال کرتے ہوئے موصوف لکھتے ہیں:

> ''ہماری سیاسی معاشرتی اور اخلاقی زندگی میں قدروں کا جو حیرت انگیز تضاد ہے اسے منٹو نے ہمیشہ بڑے اندیشے اور تشویش کی نظر سے دیکھا ہے اور اپنے افسانوں کے ذریعہ اس تضاد کو نمایاں کرنے کی کوشش کی ہے۔ سماج کے مختلف طبقوں میں اونچ نیچ اور معاشرتی اور معاشی کشمکش، زندگی کے متعلق دو مختلف افراد کے خیالات اور نظریات میں اختلاف اور ضد، ایک ہی فرد کے ظاہر اور باطن میں بدیہی فرق اس تضاد کی بعض نمایاں شکلیں ہیں۔ منٹو نے اس تضاد کو اور اس کے علاوہ زندگی کے مختلف شعبوں میں ظاہر ہونے والے ہر ایسے تضاد کو، جو انسان کو فریب میں مبتلا کرتا اور اس کے سکون و مسرت کی بربادی کا باعث بنتا ہے، ایسے اسلوب ادا سے، جس میں لفظ، فقرے اور افسانے کے مختلف اجزا مل جل کر ایک خدمت انجام دیتے

ہیں، بے نقاب کیا ہے۔'' (ایضاً، ۱۴۶-۱۴۷)

اپنے دلائل کو اثبات کی منزل تک پہنچانے کے لیے وقار عظیم نے منٹو کے افسانوں سے تضادات کی جو مثالیں پیش کی ہیں ان میں سے دو کو یہاں نقل کیا جا رہا ہے، ایک کا تعلق طبقاتی تضاد سے ہے اور دوسری کا ایک ہی صورتِ حال سے متعلق مختلف بیانات سے۔ ملاحظہ کیجیے:

''......اس کے گھر کا اندھا لیمپ کئی بار بجلی کے اس بلب سے ٹکرایا جو مالک مکان کے گنجے سر کے اوپر مسکرا رہا تھا۔ کئی بار اس کے پیوند لگے کپڑے ان کھونٹیوں پر لٹک کر، پھر اس کے بدن سے چمٹ گئے، جو دیوار میں گڑی چمک رہی تھیں......''

(ص ۱۴۷)

''.....ایک ہاتھ سے سوگندھی نے پگڑی والے کی تصویر اتاری اور دوسرا ہاتھ اس فریم کی طرف بڑھایا جس میں مادھو کا فوٹو جڑا تھا۔ مادھو اپنی جگہ سمٹ گیا، جیسے ہاتھ اس کی طرف بڑھ رہا ہے۔ ایک سیکنڈ میں فریم کیل سمیت سوگندھی کے ہاتھ میں تھا۔

زور کا قہقہہ لگا کر اس نے اونہہ کی اور دونوں فریم ایک ساتھ کھڑکی میں سے باہر پھینک دیے۔ دو منزلوں سے جب فریم زمین پر گرے اور کانچ ٹوٹنے کی آواز آئی تو مادھو کو ایسا معلوم ہوا کہ اس کے اندر کوئی چیز ٹوٹ گئی ہے۔ بڑی مشکل سے اس نے ہنس کر اتنا کہا ''اچھا کیا--- مجھے بھی یہ فوٹو پسند نہیں تھا.......'' (ص ۱۴۷-۱۴۸)

وقار عظیم نے یہاں نہ صرف معاشرتی، جذباتی اور نفسیاتی کیفیتوں کے تضادات کو ابھارنے کی کوشش کی ہے بلکہ لفظی اور معنوی تضادات کی بھی خوبصورت مثالیں دی ہیں۔

منٹو کو جزئیات نگاری پر بھی عبور حاصل ہے۔ اس مقصد کو حاصل کرنے کے لیے وہ اکثر ایسا طریقہ، ایسا اسلوب اور ایسا لب ولہجہ اختیار کرتے ہیں جو دوسروں سے مختلف ہوتا ہے۔ وہ اکثر ایسی جزئیات پر زیادہ توجہ صرف کرتے ہیں جن کی طرف دوسرے توجہ دینا تضیع اوقات سمجھتے ہیں۔ بقول وقار عظیم:

''منٹو جس طرح بیان واظہارِ خیال کے معاملہ میں اور اپنے تصورات کی وضاحت کے لیے تشبیہوں کا استعمال کرتے وقت غیر اہم کو اہم اور غیر ضروری کو ضروری اور معمولی کو غیر معمولی پر ترجیح دے کر تاثر کی شدت اور گہرائی پیدا کرتے ہیں۔ اسی طرح جزئیات کے انتخاب کے سلسلہ میں بھی انھوں نے بظاہر غیر اہم اور معمولی

پہلو کو اہم اور غیر معمولی پہلوؤں پر ترجیح دی ہے اور اپنی تصویر کو خواہ وہ واقعہ کی ہو یا کردار کی انھیں معمولی رنگوں سے شوخ اور تیکھا بنایا ہے۔'' (ص، ۱۴۹)

وقار عظیم نے منٹو کی جزئیات نگاری کی جو خصوصیات اوپر بیان کی ہیں ان کی ایک مثال دیکھیے:

''کونے میں ایک بہت بڑا پلنگ تھا جس کے پائے رنگین تھے۔ اس پر میلی سی چادر بچھی ہوئی تھی، تکیہ بھی پڑا تھا جس پر سرخ رنگ کے پھول کڑھے ہوئے تھے۔ پلنگ کے ساتھ والی دیوار کی کارنس پر تیل کی ایک میلی بوتل اور لکڑی کی کنگھی پڑی تھی۔ اس کے دانتوں میں سر کا میل اور کئی بال پھنسے ہوئے تھے۔ پلنگ کے نیچے ایک ٹوٹا ہوا ٹرنک تھا جس پر ایک کالی گرگابی رکھی تھی۔'' (پہچان)

یہ بات بالکل درست ہے کہ کسی ماحول یا صورتِ حال کو ابھارنے یا کسی کردار کی نفسیاتی یا جذباتی کیفیت کو بیان کرنے میں منٹو کو جو چیز بھی ضروری لگی، چاہے وہ اپنی ذات میں کتنی ہی چھوٹی اور بے معنی کیوں نہ ہو وہ اسے بلا جھجک کام میں لائے۔ یہی وجہ ہے کہ بسا اوقات ان کی جزئیات کو پڑھتے ہوئے اگرچہ قاری کو کراہت یا گھن محسوس ہوتی ہے لیکن وہ یہ سوچے بنا نہیں رہتا کہ حقیقت کو پیش کرنے کے لیے اس سے بہتر شاید ہی کوئی اور جزئیات نگاری کام آسکتی۔

منٹو کو قدرت کی طرف سے جو بے خوفی اور صداقت بیانی عطا ہوئی تھی اس نے بقول وقار عظیم ان سے اچھے کام بھی کرائے اور برے بھی۔ اسی نے ان کے مزاج میں یہ خصوصیت پیدا کی کہ نہ خود دھوکا کھائیں اور نہ کسی اور کو دھوکا دیں اسی لیے انھوں نے سماج کے مخفی ناسوروں کو نہ صرف بے پردہ کیا بلکہ انھیں ابہام کے دھندلکوں میں ملفوف کر کے قابلِ برداشت بنانے کی کوشش بھی نہ کی۔ اسی وجہ سے ان کے بعض بیانات فحاشی یا عریانی کے دائرے میں آگئے اور ان طاقتوں کو ان کے خلاف صف آرا ہونے کا موقع ملا جن کے گھناونے چہرے بے نقاب ہو رہے تھے۔

منٹو نے اپنے لیے جس راہ کا انتخاب کیا تھا وہ کانٹوں سے بھری ہوئی تھی۔ انھوں نے اگرچہ سخت جان ہونے کی وجہ سے بظاہر ہار نہ مانی ہو پر حقیقت یہ ہے کہ اس نے ان کی روح کو ہی نہیں ان کے جسم کو بھی بری طرح چھلنی کیا۔ یہی زخم ان کو بار بار اسپتالوں اور پاگل خانوں کی سیر کراتے رہے۔ انھیں اپنے انتخاب کی بڑی بھاری قیمت چکانا پڑی لیکن اس سودے نے انھیں افسانہ نگاری کی جس معراج تک پہنچایا وہ انھیں کا حصہ ہے۔

''منٹو کی حقیقت نگاری''، مضمون میں عبادت بریلوی نے حقیقت نگاری کی روایت کی روشنی

میں منٹو کے افسانوں کا جائزہ لیا ہے لیکن ایسا کرتے ہوئے مضمون کی ابتدا میں ہی انھوں نے ایک ایسی بات کہہ دی ہے جو حقیقت نگاری کی صحیح نوعیت کو پیش نہیں کرتی۔ اس ایک سہو کی وجہ سے مضمون کی ساری اٹھان اور وہ نتائج بھی متاثر ہوئے ہیں جو انھوں نے پیش کرنے کی کوشش کی ہے۔ آپ فرماتے ہیں:

> ''حقیقت نگاری کا ادبی تنقید میں آج جو صحیح مفہوم ہے وہ پوری طرح تو منٹو کے افسانوں میں نہیں ابھرتا---- کیونکہ زندگی کے بارے میں ایک واضح نقطۂ نظر، جس کو موجودہ دور میں حقیقت نگاری کی بنیاد سمجھا جاتا ہے، وہ منٹو کے افسانوں میں نہیں ہے۔ منٹو نے زندگی کو دیکھا ضرور ہے، اس کو سمجھنے کی کوشش ضرور کی ہے لیکن اس سلسلے میں ان معیاروں اور قدروں کو اس نے اپنے پیش نظر نہیں رکھا ہے جن کے ہاتھوں نقطۂ نظر اور نظریۂ حیات کی تشکیل ہوتی ہے۔'' (ص،۱۵۸)

آگے چل کر مزید وضاحت کرتے ہوئے فرماتے ہیں:

> ''یہ ٹھیک ہے کہ منٹو نے زندگی کے مختلف پہلوؤں کی جو ترجمانی کی ہے، اس کو حقیقت نگاری سے تعبیر کرنا ایک بہت بڑا دعوی ہے۔ بعض کو اس سے اختلاف ہو سکتا ہے---- خصوصاً وہ اس سے ذرا بھی متفق نہیں ہو سکتے جو بعض اصول اور نظریات کو حقیقت سمجھتے ہیں۔ ایسے لوگوں کے نزدیک تو زیادہ سے زیادہ ایک واقعیت نگار یا فطرت نگار (Naturalist) کہا جا سکتا ہے کیوں کہ اس کے بیشتر افسانے ایسے ہیں جن میں اس نے زندگی کو جس طرح دیکھا ہے، بس ہو بہو اسی طرح پیش کر دیا ہے۔ اپنی طرف سے کوئی خاص بات نہیں کہی ہے۔'' (ص،۱۵۹)

نہ تو یہ صحیح ہے کہ حقیقت نگار ادیب کے ہاں زندگی کے بارے میں واضح نقطۂ نظر ہونا چاہیے اور نہ یہ درست کہ منٹو محض ایک واقعیت نگار ہے۔ عبادت بریلوی کے ذہن میں شاید اشتراکی حقیقت نگاری کا تصور ہے۔ اشتراکی حقیقت نگاروں کے ہاں یقیناً ایک واضح نظریہ ملتا ہے۔ سماجی حقیقت نگاری یا نفسیاتی حقیقت نگاری کے لیے اس طرح کی کوئی پابندی نہیں ہے۔

یہ بات بھی صحیح نہیں ہے کہ منٹو کچھ کہنا نہیں چاہتا ہے۔ اس کا اعتراف انھیں نہ چاہتے ہوئے بھی کرنا ہی پڑا ہے کہ ''اس میں بھی شبہ نہیں کہ اس کو پیش کرتے ہوئے وہ کھل کر بہت کچھ نہ کہنے کے باوجود کچھ نہ کچھ کہنا چاہتا ہے۔'' کچھ نہ کچھ نہیں بہت کچھ کہنا چاہتے ہیں، ہاں البتہ یہ ضرور ہے کہ وہ نعرہ بازی نہیں کرتے، ایک منجھے ہوئے افسانہ نگار کی طرح بڑے سلجھے ہوئے انداز میں اپنی بات کہتے ہیں۔

عبادت بریلوی کی اس دلیل سے بھی اتفاق نہیں کیا جا سکتا کہ منٹو کے ہاں زندگی کے سماجی پہلو کا گہرا شعور نہیں ہے اور نہ یہ کہ ان کے یہاں انسان اور انسانیت کی آواز بڑی حد تک صدائے بازگشت (Mere cnoes) بن جاتی ہے۔ اور پھر اپنی ہی اس دلیل کی تردید کرتے ہوئے خود فرماتے ہیں:

''لیکن اس کا احساس اتنا شدید، اس کی نظر اتنی گہری اور اس کا تخیل اتنا بلند ہے کہ وہ اس محدود دائرے میں رہتے ہوئے بھی زندگی کے سمندر سے حقائق کے موتی نکال ہی لاتا ہے۔''

عبادت بریلوی اس بات کا بھی اعتراف کرتے ہیں کہ منٹو نے اپنے دور کی زندگی، اپنے دور کے سیاسی و سماجی مسائل کی بے لاگ عکاسی کی ہے اور اس کا دور چوں کہ مصائب و آلام کا دور ہے اس لیے اس کے ہاں مصائب و آلام کے سوائے اور کچھ نہیں ہے۔ لکھتے ہیں:

''منٹو زندگی کی تلخیوں اور اس کی خوں آشامیوں کا فن کار ہے۔ اس کی لذتوں اور مسرتوں کا احساس اس کے یہاں نہ ہونے کے برابر ہے۔ زندگی کی ناساز گار حالت کے شدید احساس نے منٹو کو ان لذتوں اور مسرتوں کے احساس سے بڑی حد تک محروم کر دیا ہے ------ وہ مسرتوں کو دیکھتا ضرور ہے، لذتیں اسے ضرور آتی ہیں لیکن زندگی کی بے عنوانیوں کا شدید احساس ان لذتوں اور مسرتوں سے اسے محفل نہیں سجانے دیتا ---- اسی لیے اس کے افسانے بعض اوقات نا قابلِ برداشت معلوم ہونے لگتے ہیں۔'' (ص،۱۶۳)

اور پھر اپنی دلیل کے ثبوت کے طور پر منٹو کا ہی ایک اقتباس پیش کرتے ہیں جسے جگہ جگہ ہمارے ناقدین نے پیش کیا ہے۔ منٹو خود لکھتے ہیں:

''زمانے کے جس دور سے ہم گزر رہے ہیں اگر آپ اس سے ناواقف ہیں تو میرے افسانے پڑھیے۔ اگر آپ ان افسانوں کو برداشت نہیں کر سکتے تو اس کا مطلب یہ ہے کہ یہ زمانہ نا قابلِ برداشت ہے ---- مجھ میں جو برائیاں ہیں وہ اس عہد کی برائیاں ہیں۔ میری تحریر میں کوئی نقص نہیں، جس نقص کو میرے نام سے منسوب کیا جاتا ہے، دراصل موجودہ نظام کا نقص ہے --- میں ہنگامہ پسند نہیں، میں لوگوں کے خیالات و جذبات میں ہیجان پیدا کرنا نہیں چاہتا۔ میں تہذیب و تمدن کی اور سوسائٹی کی چولی کیا اتاروں گا جو ہے ہی ننگی۔ میں اسے کپڑے پہنانے کی

کوشش بھی نہیں کرتا۔اس لیے کہ یہ میرا کام نہیں درزیوں کا ہے......''

(ص ۱۶۳)

اس میں کوئی شک نہیں کہ منٹو نے زندگی کی تلخ حقیقتوں کو بغیر ان پر کوئی ملمع چڑھائے پیش کر دیا ہے۔اسے جو شے جیسی نظر آئی اس نے اسے بے کم و کاست پیش کر دیا اور اس بات کو سماج کی صوابدید پر چھوڑ دیا کہ وہ اب ان کے بارے میں کیا کرنا چاہتے ہیں۔اس کا کام صرف گندگی دکھانا تھا صفائی کرنا نہیں۔حقیقت نگاری کا اولین تقاضا یہی ہے۔

عبادت بریلوی کی یہ بات بالکل درست ہے کہ منٹو کے مزاج میں رومانیت نام کو نہ تھی۔اسی لیے وہ رومانیت کے اس رجحان سے کوئی فائدہ نہ اٹھا سکے جس کے اثرات ان کے ہم عصروں خصوصاً کرشن چندر اور عصمت کے ہاں بھرے پڑے ہیں۔منٹو دراصل مزاجاً اس حد تک نفاست پسند تھے کہ وہ اپنے اردگرد گندگی کا شائبہ برداشت نہ کر سکتے تھے۔ان کے مقابلے میں کرشن چندر اس حد تک تصوریت پسند تھے کہ وہ چاروں طرف پھیلے ہوئے تعفن میں بھی حسین خواب دیکھ سکتے تھے۔مزاج کے اسی فرق نے منٹو کے قلم سے حسن و عشق کے گیت نہیں گوائے بلکہ سنگین اور تلخ حقیقتوں کے ایسے ایسے نوحے تخلیق کرائے کہ بسا اوقات قاری کو کراہیت یا کوفت سی ہونے لگتی ہے۔

یہ بات بھی بہت حد تک درست ہے کہ چیخوف، ترجنیف، ٹالسٹائی، موپاساں، بالزاک اور فلابیر، جن کے اثرات اس کے ہاں واضح طور پر موجود ہیں، کے مقابلے میں منٹو کی حقیقت نگاری میں ایک تیزی، تندی اور تیکھا پن موجود ہے۔وہ جو کچھ بھی محسوس یا پیش کرتے ہیں اس میں اس حد تک شدت موجود ہوتی ہے کہ قاری کو اپنی زبان پر انگارے سے لوٹتے محسوس ہوتے ہیں۔

موضوعاتی اعتبار سے منٹو کے ہاں جو تنوع موجود ہے عبادت اس کے بارے میں تفصیل سے اظہار خیال کرتے ہوئے اس بات پر زور دیتے ہیں کہ منٹو نے صرف جنسی و نفسیاتی حقائق کو ہی پیش نہیں کیا بلکہ سیاسی و معاشی صورتِ حال پر بھی قلم اٹھایا ہے۔

طوائف سے متعلق انھوں نے جتنے بھی افسانے لکھے ان میں فحاشی یا تعیش پسندی کا کہیں کوئی شائبہ نظر نہیں آتا بلکہ انسانی ہمدردی کا احساس ہوتا ہے۔طوائف ان کی نظر میں سماج کے نام پر ایک بد نما داغ ضرور ہے لیکن بنیادی طور پر وہ بھی ایک انسان ہے۔یہی خصوصیت ان کے طوائف سے متعلق افسانوں، جن میں ہتک، خوشیا، کالی شلوار شامل ہیں کو لازوال بنا دیتی ہے۔

عبادت بریلوی نے اپنے اس مضمون میں حقیقت نگاری کی ان تمام صورتوں کو پیش کر دیا ہے

جو منٹو کے افسانوں میں نظر آتی ہیں۔ یہاں سماجی حقیقت نگاری کی جھلکیاں بھی ہیں اور نفسیاتی حقیقت نگاری کی بھی۔ سیاسی و معاشی حقیقت نگاری کی تصویریں بھی ہیں اور رومانی و جذباتی اور جنسی حقیقت نگاری کی بھی۔ غرض زندگی کا شاید ہی کوئی پہلو ایسا ہے جس کی سچی و حقیقی تصویر منٹو نے پیش نہ کی ہو۔ ہاں البتہ یہ ضرور ہے کہ ان میں تلخ اور تکلیف دہ تصویروں کی تعداد زیادہ ہے اور خوش کن کیفیتوں کا بیان نہ ہونے کے برابر۔ تاہم منٹو کا مشاہدہ اتنا گہرا ہے کہ وہ چھوٹی چھوٹی باتوں کی تفصیلات بیان کرتے ہوئے حقائق کے ایسے پہلو نکال لیتے ہیں کہ قاری حیران ہو جاتا ہے۔

مضمون کے آخر میں اپنے خیالات کو سمیٹتے ہوئے عبادت بریلوی لکھتے ہیں:

''وہ بنیادی طور پر انسان دوست (Humanist) ہے اور اس انسان دوستی ہی کا یہ نتیجہ ہے کہ وہ انسانی زندگی اور اس کے مختلف مظاہر سے گہری دلچسپی رکھتا ہے---- انسان جو کچھ بھی کرتا ہے، جو کچھ بھی محسوس کرتا ہے، جو کچھ بھی سوچتا ہے، منٹو ان سب کو دیکھنے کا شیدائی ہے۔ اسی لیے اس کے یہاں عام انسانوں کے جذبات و احساسات، واردات و کیفیات، ان کی آرزوئیں اور تمنائیں، ان کی حسرتیں اور مایوسیاں سب کی حقیقت سے بھرپور تصویریں موجود ہیں۔'' (ص،۱۹۳)

ممتاز شیریں نے دیر ہی سے سہی منٹو پر یکے بعد دیگرے کئی مضامین لکھے اور ان کے جن مضامین کو منٹو کے مطالعے کے سلسلے میں زیادہ اہمیت حاصل ہے ان کے عنوان: ''مغربی افسانے کا اثر اردو افسانے پر''، ''منٹو کا تغیر اور ارتقا'' اور ''منٹو کی فنی تکمیل'' ہیں۔ ان کے علاوہ انھوں نے منٹو پر ایک کتاب ''منٹو: نوری نہ ناری'' کے عنوان سے لکھنا شروع کی تھی جو مکمل نہ ہو سکی اور بعد میں ان کی موت کے بعد آصف فرخی نے اسے مرتب کر کے شائع کیا۔ ''نوری نہ ناری'' کے مقالوں کی روشنی میں منٹو کے نقاد کی حیثیت سے ممتاز شیریں کا امتیاز یہ ہے کہ انھوں نے منٹو کی تہہ در تہہ معنوی گہرائیوں کو دریافت کیا ہے۔'' (ابوبکر عباد)

منٹو پر لکھے گئے ان مضامین کے بارے میں آصف فرخی ''نوری نہ ناری'' کے پیش لفظ میں لکھتے ہیں:

''یہ مضامین جہاں وقار عظیم اور ابواللیث صدیقی کے مدرسانہ مربیانہ مضامین سے بہت بہتر ہیں وہاں آج بھی انیس ناگی اور منٹو کا نفسیاتی جائزہ لینے والوں سے بھی بدرجہا بہتر ہیں۔'' (بحوالہ ممتاز شیریں، ناقد، کہانی کا راز، ابوبکر عباد، ص۲۲۳)

ممتاز شیریں کے مضامین کا سب سے خوبصورت پہلو وہ تجزیہ ہے جس کے تحت انھوں نے منٹو کے افسانوں میں پیش کیے جانے والے انسان کو ایک فطری انسان نہ صرف قرار دیا ہے بلکہ منٹو کے مختلف افسانوں، جن میں نعرہ، نیا قانون، شغل، ٹیڑھی لکیر وغیرہ شامل ہیں، سے مثالیں دے کر اپنی دلیل کو مسقط بنانے کی کوشش بھی کی ہے۔ ''منٹو: نوری نہ ناری'' کا مرکزی موضوع یہی ہے۔
فطری انسان سے ممتاز شیریں کی مراد کیا ہے اس کی وضاحت کرتے ہوئے وہ خود لکھتی ہیں:

> ''فطری انسان فطری جبلتوں اور تقاضوں، خواہشات اور ترغیبات، ہیجان اور ترنگ کا مجموعہ ہے۔ فطری انسان کا تصور انسان کے بنیادی گناہ (Original sin) کے انکار سے پیدا ہوتا ہے۔ انسان اپنی افتاد سے قبل اپنی پہلی معصومیت میں فطری انسان ہے، وہ اپنی فطرت میں معصوم ہے، اس کی فطری جبلتیں بے ضرر ہیں۔ اس کی افتاد، اس کے گناہوں اور اس کی بداعنوانیوں کی ذمہ دار اس کی فطرت نہیں بلکہ سوسائٹی ہے جو اس پر ملمع چڑھا دیتی ہے اور اس کی جبلتوں اور فطری خواہشوں کے آگے رکاوٹ کھڑی کر دیتی ہے۔''
>
> (منٹو: نوری نہ ناری بحوالہ ممتاز شیریں ناقد، کہانی کار از ابو عباد، ص ۲۲۷)

اس فطری انسان کو سماج کجرو اور گمراہ کر دیتا ہے۔ منٹو نے اس کجرو اور گھٹن کے شکار انسان کے بوقلموں روپ اپنے افسانوں میں پیش کیے ہیں۔ ممتاز شیریں نے بھی اسی کجرو انسان کو منٹو کے افسانوں سے مثالیں چن چن کر ابھارنے کی کوشش کی ہے۔ اس کجرو اور بھٹکے ہوئے انسان کی پہلی قسم کے بارے میں اظہارِ خیال کرتے ہوئے وہ لکھتی ہیں:

> ''اس کی پہلی شکل تو وہ ہے جس میں وہ گناہ اور گندگی میں گھرا نظر آتا ہے۔ طوائفیں، ان کے گاہک، دلال، عیاش مرد، بدکار عورتیں، یہ منٹو کے بیشتر کردار ہیں۔ یہ سب موجودہ سماج کی گناہ آلود جنسی زندگی کے مہرے ہیں۔ فطری جبلتوں کو جب بندشوں سے روکا جاتا ہے اور وہ بندشوں کو توڑ کر باہر نکل آتی ہیں تو جنسی زندگی میں افراتفری اور بے راہ روی ہی پیدا ہو سکتی ہے۔ اخلاقی بندشوں نے انسان کو گناہ سے بچانے کے بجائے گناہ کی پستیوں میں ڈھکیل دیا ہے اور منٹو کا فطری انسان گمراہ اور گناہ گار بن گیا ہے۔''
>
> (منٹو: نوری نہ ناری بحوالہ ممتاز شیریں از ابو بکر عباد، ص ۲۲۷)

ممتاز شیریں نے، منٹو کے افسانوں میں عورت کے جو روپ ملتے ہیں ان کا بھی کھل کر تجزیہ کیا ہے۔ اس سلسلے میں ''منٹو: نوری نہ ناری'' میں شامل دوسرا مضمون جس کا عنوان ''ترغیبِ گناہ'' ہے، اہم ہے۔ اس میں وہ لاکھ کمزوریوں اور مجبوریوں کے باوجود عورت کو مرد کی طرح ہی نیکی اور بدی کا مجموعہ قرار دیتی ہیں۔ اسی لیے منٹو کے ہاں انھیں عورت کے کئی روپ نظر آتے ہیں۔ ''مثلاً عورت جو بدی سے زیادہ قریب ہے، عورت جو صرف بدی ہی نہیں بلکہ معصومیت اور معصیت کا مجموعہ ہے، عورت جو مرد کے بنائے ہوئے سماج میں ایک مظلوم و بے بس شکار ہے، عورت جو اپنے دامن میں (یہ دامن آلودہ سہی) وہ موتی چھپائے ہوئے ہے جو اس کی نسائیت کے خاص موتی ہیں---- نری محبت، خلوص، خدمت گزاری اور مامتا----- عورت جو طوائف بھی ہے اور ماں بھی۔ اور پھر انھیں دو بنیادی روپوں میں تقسیم کیا ہے۔ اس تقسیم میں عورت اپنے پہلے روپ میں فطرت کے دامن میں وہ پہلی ازلی عورت ہے جس میں معصومیت بھی مجسم ہے اور ترغیب بھی۔

عورت کا یہ روپ منٹو کے ان افسانوں میں ہے جو انھوں نے کشمیر کے پس منظر میں لکھے ہیں اور بقول شیریں:

> ''منٹو نے اپنی اس حوا کو فطرت کی گود میں پہنچایا ہے۔'' جہاں وہ شہری زندگی کی کثافتوں اور نئی تہذیب کی بناوٹوں سے دور سادہ اور فطری زندگی جی رہی ہے۔ شیریں نے منٹو کی اس حوا کو ''فطرت کی بیٹی'' کا نام دیا ہے۔ جو بھولی بھالی معصوم اور کمسن ہونے کے باوجود اپنے جنسی تقاضوں اور ترغیبی تحریک سے ناواقف نہیں ہے۔''   (ایضاً، ص ۲۳۶-۲۳۷)

ممتاز شیریں نے منٹو کے افسانوں کے حوالے سے جن میں ایک خط، چغد، بیگو، لالٹین اور نامکمل تحریر شامل ہیں، یہ ثابت کرنے میں خاطر خواہ کامیابی حاصل کی ہے کہ فطری عورت معصومیت اور معصیت دونوں کا مجموعہ ہے۔ اس کے وجود میں بھی مرد کی طرح ہی بلندی و پستی دونوں عناصر موجود ہیں۔ اس کی سرشت میں نیکی و بدی دونوں موجود ہیں۔

عورت کا دوسرا روپ جو منٹو کے افسانوں میں ممتاز شیریں کو نظر آتا ہے وہ بے باکی اور واضح ترغیب سے پیدا ہونے والا وہ شہوانی روپ ہے جو کسی مرد پر بجلی کی طرح گرتا ہے۔ شیریں اسے ان الفاظ میں پیش کرتی ہیں:

> ''ذرا پکی ہوئی عورت جس کے خون میں آتش ہے، جس کے جنسی جذبے میں بلا کی

تیزی ہے، شہوانی خواہش ہے، اس کے ہونٹ کانپتے ہیں اور شعلہ فشاں آنکھوں میں بے باک دعوت ہوتی ہے۔" (ایضاً، ص ۲۴۱)

"ٹھنڈا گوشت" کی کلونت کور، "سرکنڈوں کے پیچھے" کی ہلاکت اور "پڑھیے کلمہ" کی رکما ایسی ہی بے باک اور شہوانی شدت سے بھرپور عورتیں ہیں جو اپنی تسکین کے لیے قتل کرنے سے بھی گریز نہیں کرتیں۔

"منٹو: نوری نہ ناری" کے تیسرے باب میں جس کا عنوان "کفارۂ گناہ" ہے میں شیریں نے منٹو کے افسانوں میں ملنے والے عورت کے مختلف روپ پیش کرتے ہوئے ان کا تجزیہ بھی کیا ہے۔ عورت ایک طوائف بھی ہوسکتی ہے اور ماں بھی اس سے متعلق اظہارِ خیال کرتے ہوئے شیریں جانکی کے حوالے سے لکھتی ہیں:

"جانکی کی مامتا کے مفعول اس کے محبوب مرد ہیں۔ جانکی میں جو "ماں" ہے وہ عزیز، سعید یا نرائن کسی بھی مرد سے محبت کرسکتی ہے لیکن اس کی زندگی کے حالات ایسے ہیں کہ وہ ماں بننے کے امکان سے گھبراتی ہے۔ جانکی کو خود اپنی بھرپور مامتا کا شعوری احساس نہیں۔ وہ کہتی ہے "بچے مجھے پسند ہیں لیکن کون پالتا پھرے" وہ اپنے جنسی ساتھیوں سے ایک محبوبہ کی طرح نہیں ایک ماں بن کر پیار کرتی ہے۔ بچوں کی طرح ان کی دیکھ بھال کرتی ہے۔ عزیز کو اصرار سے دوا پلاتی ہے........ سعید کی بھی وہ اسی خلوص سے خدمت کرتی ہے۔" (ایضاً، ص ۲۴۹-۲۵۰)

شیریں نے جانکی کے علاوہ کئی دوسرے نسوانی کرداروں کا بھی خوبصورت تجزیہ کیا ہے۔ ان میں شاردا، شوبھا، ممی اور سوگندھی شامل ہیں۔ اور اپنے نتائج کو استناد کی منزل تک پہنچانے کے لیے انھوں نے ان سبھی کرداروں کا اہم فرانسیسی اور روسی افسانوں کے کرداروں سے تقابلی مطالعہ بھی کیا ہے۔

"منٹو کا تغیر اور ارتقا" میں شیریں نے آزادی سے پہلے اور بعد کے منٹو کے ہاں پائے جانے والے فنی ارتقا کو موضوع بنایا ہے اور ان فکری وفنی تبدیلیوں کو افسانوں سے ماخوذ مثالوں کی مدد سے واضح کرنے کی کوشش کی ہے جنھوں نے اسے صف اول کے افسانہ نگاروں کی صف میں لا کھڑا کیا۔ اس ارتقا کو شیریں نے خاص طور سے "ہتک" اور "نیا قانون" اور "بابو گوپی ناتھ" اور "ٹھنڈا گوشت" کے تناظر میں جاگزیں بنانے کی کوشش کی ہے اگرچہ ان کے ساتھ ہی ساتھ دوسرے افسانے بھی زیر بحث آئے ہیں۔

منٹو کے ہاں نمودار ہونے والی اس فنی تبدیلی سے کیا مراد ہے یہاں ایک مثال کی مدد سے

واضح کرنے کی کوشش کی جارہی ہے۔شیریں ''منٹو: نوری نہ ناری'' میں لکھتی ہیں:

''منٹو اب بھی اپنے کردار وہیں سے لیتا ہے۔ یہ کردار اب بھی وہی ہیں یعنی طوائف۔لیکن یہ طوائف سلطانہ اور سوگندھی کی طرح پکی اور خالص طوائف نہیں ہے بلکہ زینت ، جانکی اور شاردا.........جن میں منٹو نے اس اصل عورت کو ابھارا ہے جو طوائف کے اندر موجود ہے۔ان میں محبت، خلوص اور گھریلو پن اور بچی اور بے لوث خدمت کا جذبہ اصل بیویوں اور گھریلو عورتوں سے کہیں زیادہ ہے۔ وہی دلال ہیں لیکن خوشیا کے بجائے اس کی نظر نذیر پر پڑتی ہے جو بڑا ایماندار دلال ہے (شاردا) اور سہائے پر جو اس ذلیل پیشے میں ہونے کے باوجود ایسی پاکیزہ روح رکھتا ہے کہ فسادات میں ایک مسلمان کے ہاتھوں قتل ہوکر مرتے ہوئے مسلمان طوائف کا اتنا خیال ہے کہ وہ تاکید کر جاتا ہے کہ اس کے پاس جو امانت کے زیور ہیں اس مسلمان طوائف کے دے دیے جائیں اور اس کی جان کی حفاظت کا خیال رکھا جائے۔ وہی عیاش مرد ہیں جو طوائفوں کے گاہک ہیں لیکن سوگندھی (ہتک) کے منہ پر ٹارچ کی روشنی پھینک کر حال کا اندازہ کرکے ایک ''ہونہہ'' کا تھپڑ اس کے منھ پر مارنے والے سیٹھ کے بجائے حامد ہے (حامد کا بچہ) جس کے دل پر لتا منگلاؤں کا سودا کرتے ہوئے ایک چوٹ لگتی ہے۔ یہ اس لڑکی کی توہین ہے۔ یہ دھلا ہوا شباب، یہ نکھری ہوئی بے داغ جوانی صرف سو روپیے میں؟ یہ لڑکی تو بکاؤ مال ہرگز نہیں۔اس کے ساتھ آدمی کو ساری عمر نبھا دینی چاہیے، اس کی ہستی اپنی ہستی میں مدغم کر دینی چاہیے۔'' (منٹو : نوری نہ ناری، ص ۱۳۷، بحوالہ ممتاز شیریں، ناقد، کہانی کار، از ابوبکر عباد، ص ۲۶۲)

''منٹو کی فنی تکمیل'' میں شیریں نے منٹو کے افسانے ''سڑک کے کنارے'' اور ان کے ڈرامے ''اس منجدھار میں'' کا تجزیہ کرتے ہوئے ان دونوں کو فنی معراج قرار دیا ہے۔لکھتی ہیں:

''منٹو کے فن کے اس تجریدی ارتقا کی تکمیل اس کے آخری دور کی ان دو تحریروں میں پائی جاتی ہے۔''سڑک کے کنارے'' اور ''اس منجدھار میں'' ۔ان میں ایک تمثیل، ایک وسعت، ایک کائناتی گہرائی کا احساس ہے، زندگی اور وجود کا ایک فلسفہ ہے.........آخر میں منٹو جان گیا تھا کہ بڑے فن کار کے فن میں زندگی اور

وجود کا ایک مثبت فلسفہ ہوتا ہے۔'' (ایضاً ص ۲۶۲-۲۶۳)

مجموعی اعتبار سے یہ مقالہ اچھا تو ہے پر زیادہ تر تاثراتی نوعیت کا ہے جس کی وجہ سے اختلاف کی گنجائش باقی رہتی ہے۔

''منٹو کا مقام'' میں محمد حسن عسکری نے نہ صرف منٹو کے افسانوں کی چونکانے والی خصوصیت کا ذکر کیا ہے بلکہ انھیں اردو کا سب سے بڑا افسانہ نگار بھی قرار دیا ہے۔

ابواللیث صدیقی نے اپنے مضمون ''منٹو'' میں منٹو کے افسانوں کے تین مجموعوں: ''منٹو کے افسانے''، ''دھواں'' اور ''سرکنڈوں کے پیچھے'' کی روشنی میں اس کے فن کا جائزہ لینے کی کوشش کی ہے۔ موصوف ان تینوں مجموعوں میں شامل افسانوں سے ماخوذ مثالوں کی مدد سے ان سبھی خصوصیات کا ذکر کرتے ہیں جن کا حوالہ گزشتہ مضامین کے تعلق سے دیا جا چکا ہے۔ مثلاً جہاں وہ جزئیات نگاری کا ذکر کرتے ہیں وہاں نفسیاتی مطالعوں کے حوالوں سے بھی کرداروں کی باطنی گرہیں کھولتے جاتے ہیں۔ پھر طنز کی تندی و تلخی کو بھی فراموش نہیں کرتے۔ یہ وہ نشتر ہیں جن کی مدد سے وہ سماج کے بدن پر اگے ناسوروں کو عمل جراحی سے گزارتے ہوئے ان کے تعفن پھیلاتے گندے مواد کو نکاس کی راہ فراہم کرتے ہیں۔ وہ ایک ایسے ماہر طبیب ہیں جو بیماری کی تشخیص تو کرتے ہیں اس کا علاج تجویز نہیں کرتے۔ شاید وہ اس بات پر یقین رکھتے ہیں کہ ناسوروں کو عریاں کر دینا ہی ان کے علاج کی راہیں کھولنا ہے۔

مضمون کے آخر میں موصوف نے منٹو کے فنِ کردار نگاری اور موضوعات کی صداقت کا بھی ذکر کیا ہے۔ اس سلسلے میں ان کے یہ دو اقتباسات قابلِ ذکر ہیں۔ لکھتے ہیں:

> ''منٹو کی کردار نگاری کے بارے میں بہت کچھ لکھا جا سکتا ہے۔ یہ سارے کردار محض اس کے تخیل کی پیداوار نہیں اس نے اپنے مطالعہ اور مشاہدے سے انھیں اچھے برے کی اس بھیڑ میں سے چھانٹ دیا ہے جس میں ہم سب کھو جاتے ہیں۔ افسانہ نگار کا کام محض مطالعہ اور مشاہدہ نہیں، انتخاب بھی ہے اور منٹو انتخاب کے معاملے میں ایک ہوشیار فن کار ہے۔ اس کے کردار ناٹک کی اسٹیج پر کام کرنے والے کرداروں کی طرح اپنے منہ پر نقلی چہرے چڑھائے نظر نہیں آتے، بلکہ وہ تو اپنے جسم پر سے لباس بھی اتار پھینکتے ہیں کہ ہم ان کے خط و خال، ان کے دلآویز خطوط اور ابھار یا پھر رستے ہوئے ناسور، اور سڑتے ہوئے زخم بھی دیکھ لیں، ان کی گفتگو بھی ایسی ہی بے تکلف اور برجستہ ہوتی ہے۔ گالی بکنے والا کردار گالی ہی بکتا

ہے، موقع بے موقع اقبال کا شعر نہیں پڑھ سکتا اور معلوم نہیں کیوں منٹو کو اپنے افسانوں میں شعر استعمال کرنے سے ایک طرح کی چڑ سی معلوم ہوتی ہے، شاید اس کی ایک وجہ یہ بھی ہے کہ منٹو کے کرداروں کی دنیا میں زندگی کے تلخ حقائق شعر و شاعری پر غالب آ گئے ہیں۔'' (سعادت حسن منٹو، ص ۲۱۳)

''میں نے منٹو کے جن افسانوں اور کرداروں کا ذکر کیا ہے ان سے منٹو کے افسانوں کے موضوعات کا اندازہ ہو جاتا ہے۔ یہ موضوع آس پاس کی زندگی ہے۔ اس میں دیہات کی رومان پرور فضا کی جگہ وہ بارونق شہر ہیں جہاں منٹو نے زندگی کو گناہوں میں ڈھلتے دیکھا تھا اور اس طوفان میں اس کی حیثیت اس تماشائی کی سی نہیں تھی جو ساحل سے کھڑا طوفانی لہروں کا مشاہدہ کرتا ہے۔ وہ خود اس طوفان میں کود پڑا تھا، طوفانی موجوں اور بپھری ہوئی لہروں کا رخ موڑنے کی طاقت اس کے کمزور جسم اور نحیف بازوؤں میں نہ تھی اس لیے وہ ان موجوں اور لہروں کے ساتھ بہتا چلا گیا اور بالآخر ایک بہت بڑی طوفانی موج نے اسے ایسے ساحل پر پہنچا دیا جہاں کے طوفانوں کا کسی کو پتہ نہیں۔'' (ایضاً)

''گنجے فرشتے'' میں سید عابد علی عابد نے منٹو کی صداقت پسندی اور حقیقت شناسی کے ساتھ ہی ساتھ اس کی عکاسی کا بھی تفصیل سے ذکر کرتے ہوئے ان کی فنِ افسانہ نگاری کا تجزیہ کیا ہے۔ انھوں نے منٹو کو حقیقت کا نقاش نہیں عکاس قرار دیا ہے۔ اپنے مضمون میں ایک جگہ لکھتے ہیں:

''منٹو حقائق کا نقاش نہیں تھا، عکاس تھا۔ فنون لطیفہ میں عکاسی اور مصوری میں یہی فرق بتایا گیا ہے کہ عکاسی حقائق و اشیا کو اس طرح دیکھتی ہے، جس طرح وہ موجود ہوتی ہیں اور مصوری اس طرح جس طرح مصور کے ذہن میں جلوہ گر ہوتی ہیں۔''

(ایضاً، ص ۲۱۴-۲۱۵)

ان کا یہ کہنا بھی قدرے درست ہے کہ ''نئی دنیا بنانے کے لیے، نئی اقدار دریافت کرنے کے لیے، نئی انفرادی تربیت کے لیے، اجتماعی اصلاح کے لیے پہلے اس دنیا کی عکاسی کی ضرورت ہے، جو ہے۔ تاکہ وہ جو ہونا چاہیے، وجود میں آسکے۔'' اسی میں اس الزام کا بھی جواب مضمر ہے جو اکثر منٹو کے ناقدین یہ کہتے ہوئے ان پر لگاتے ہیں کہ انھوں نے سماج کے رستے ناسوروں کو کریدا تو ضرور، ان کا علاج تجویز نہیں کیا۔

اس مضمون کا غالب حصہ ''گنجے فرشتے'' کے تجزیے کو محیط ہے۔ آخر میں البتہ کچھ افسانوں کے بارے میں بھی کہا گیا ہے۔ اور منٹو کے افسانوں میں پائی جانے والی دو خصوصیات کا ذکر بڑی تفصیل سے کیا ہے۔ ان خصوصیات میں ایک تو یہ ہے کہ وہ کبھی کسی ایسی چیز کو افسانے کا موضوع نہیں بناتے جس کے کیف و کم سے وہ بخوبی آگاہ نہ ہوں۔ دوسری خصوصیت یہ ہے کہ وہ کسی نفسیاتی الجھن کا شکار نہیں۔ ''ذہنی طور پر غالباً عصرِ حاضر کا سب سے زیادہ توانا اور صحت مند ادیب ہے۔ اسی لیے ذہنی بیماری، نفسیاتی الجھن کو وہ فوراً پہچانتا ہے۔'' (ص ۲۲۷)

اب آخر میں منٹو کی زبان اور اسلوب بیان کے بارے میں بھی کچھ بات کر لی جائے۔ منٹو کے افسانوں کے دوسرے پہلوؤں کے بارے میں بہت کچھ لکھا گیا ہے ان کی زبان یا اسلوب بیان کے بارے میں بہت کم اظہارِ خیال کیا گیا ہے۔ جناب جگدیش چندر ودھاون منٹو کی زبان اور اسلوب بیان کے بارے میں اظہارِ خیال کرتے ہوئے فرماتے ہیں:

''منٹو کی زبان بہت سلیس اور شستہ و رفتہ ہے اس اجلی اجلی، صاف شفاف زبان کے سہارے انھوں نے انسانی زندگی کے ہر جذبے کو لطیف سے لطیف اور شدید سے شدید انداز میں نہایت خوش اسلوبی اور فنی صناعی سے پیش کیا ہے۔ ان کے الفاظ چھوٹے چھوٹے، عام فہم اور جملے سادہ اور اکہرے ہوتے ہیں۔ وہ ادق اور مفرس و معرب الفاظ سے گریز کرتے ہیں۔ طول طویل بیانیہ جملے ان کی نوکِ قلم پر نہیں آتے —— منٹو کا ذہن شیشے کی طرح صاف شفاف ہے جس کی جھلک ان کی تحریروں میں قدم قدم پر ملتی ہے کہ ان میں کوئی الجھاؤ اور پیچیدگی نہیں ہوتی —— منٹو حد درجہ اختصار پسند ہیں، کم از کم الفاظ میں بہت کچھ کہہ جاتے ہیں۔ وہ کسی تکلف اور تمہید کے بغیر سیدھے نفسِ مضمون کی طرف آتے ہیں اور کبھی راہ سے بے راہ نہیں ہوتے۔ اظہار مطالب کے لیے جو کچھ کہنا از بس ضروری ہوتا ہے، بس اسی پر اکتفا کرتے ہیں معترضہ جملے اور فروعی جزئیات اور تفصیلات کا ان کے یہاں گزر نہیں —— اسی لیے ان کی تحریر گٹھی ہوئی اور چست ہوتی ہے۔ کیا مجال کہ اس میں کہیں ڈھیل یا جھول نظر آئے۔'' (منٹو نامہ، ص ۳۰۱)

ڈاکٹر خالد اشرف اسی پہلو پر اظہارِ خیال کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

''سعادت حسن منٹو کرشن چندر کی طرح شاعرانہ زبان اور حسن بیان کے لیے پہچانے

جانے والے ادیب نہیں ہیں۔ منٹو کی زبان کسی حد تک کھردری، کہیں کہیں پنجابی آمیز اور کبھی کبھی عامیانہ نظر آتی ہے۔ بمبئی، لاہور اور امرتسر کے مقامی لب و لہجے ان کے افسانوں میں سانس لیتے نظر آتے ہیں۔ زندگی کی حقیقتوں کے اظہار کے ضمن میں منٹو کا رویہ کافی حد تک سفاک اور لہجہ کہیں کہیں تلخ تک ہو جاتا ہے۔ اسی لیے منٹو جیسے غیر نستعلیق واقعہ نگار سے زبان و بیان کے جمال اور آرائش کی توقع رکھنا غیر مناسب سا محسوس ہوتا ہے۔ تاہم کہیں کہیں منٹو زبان کی جمالیاتی حسن کارانہ مہارت کا ثبوت فراہم کرتے ہیں اور اپنی کہانیوں میں نثر کے ایسے خوبصورت ٹکرے آراستہ کرتے ہیں کہ ان کی نثر شعر کی حدود میں داخل ہو جاتی ہے۔''

(ایضاً، ص ۶۴)

اپنی اس دلیل کو استناد کی منزل تک پہنچانے کے لیے موصوف منٹو کے افسانوں سے چند مثالیں بھی پیش کرتے ہیں جن میں ''شغل''، ''بانجھ''، ''سوراج کے لیے''، ''سراج'' اور'' موسم کی شرارت'' شامل ہیں۔

مجموعی اعتبار سے یہ کہنا بے جا نہ ہوگا کہ ہمارے ناقدین نے ہیئتی اور موضوعاتی دونوں پہلوؤں سے متعلق اپنی تنقیدات میں منٹو سے انصاف ہی کرنے کی کوشش کی ہے انھوں نے جہاں ان کی خوبیوں کا ذکر کیا ہے وہاں ان کی کمیوں سے بھی چشم پوشی نہیں کی۔ اگر چہ ان کی خوبیوں کا پلڑا ہمیشہ بھاری ہی رہتا ہے۔

ابوبکر عباد

منٹو، عورت اور ممتاز شیریں

منٹو کی زندگی اور اس کے افسانے پڑھتے ہوئے کسی بھی سنجیدہ قاری پر دو باتیں یقینی طور پر منکشف ہوتی ہیں۔ ایک تو یہ کہ منٹو اپنی زندگی میں سچا، بیباک اور ہر طرح کے تصنع سے دور تھا۔ اور دوسری بات یہ کہ وہ اپنے افسانوں میں واقعی حقیقت کی عکاسی کرتا ہے، رنگ آمیزی نہیں۔ افسانے کی صورت میں اس نے وہی پیش کیا جو اس کے دل نے محسوس کیا اور اس کی چشم فکر نے مشاہدہ کیا۔ بات بس اتنی ہے کہ اس کا انداز بیان نہایت بیباک اور ظالمانہ ہے۔ منٹو کا بیانیہ شائستہ، نرم و نازک اور منجھی ہوئی آواز نہیں، نہ وہ معلم اخلاق کی کمزور زاہدانہ صدا ہے۔ منٹو کا بیانیہ تو دراصل خنجر کی کاٹ اور چکمتی ہوئی بجلی کی کڑک ہے۔ اس کے کردار بھی اپنے خالق کے فرمانبردار یا پابند نہیں، خود مختار اور آزاد ہیں۔ منٹو کے مضطرب بربط فکر سے نہ تو کرشن چندر کی رومان انگیز راگنیاں بلند ہوتی ہیں، نہ پریم چند کے آدرش کا پیغام۔ وہ اپنے ساز سے صرف حقیقت کا نغمہ نکالتا ہے۔ دل سوز، خوفناک اور بیباک۔ اور یہ سب اس لیے کہ اسے گوش انسانیت تک کچھ پہنچانا مقصود ہے۔ منٹو کی حقیقت نگاری ''کفن'' کے مادھو اور گھیسو جیسی نہیں ہے جو الاؤ سے بھنے ہوئے آلو کھانے کے لالچ میں جھونپڑی کے اندر دردزہ سے چیختی تڑپتی اس محسن عورت کی مدد تک کو اٹھ کر نہیں جاتے جس کی زندگی پر ان دونوں باپ بیٹوں کی روزی روٹی کا دارومدار ہے۔ اور افسانے کا یہ واقعہ تو نہ جانے کیوں ناقدوں کے لاکھ سماجی حقیقت نگاری، نری حقیقت نگاری اور ننگی حقیقت نگاری کہنے کے باوجود استثناؤں میں بھی استثنائی نظر آتا ہے کہ کوئی شخص اپنی بیوی اور بہو کے کفن کے پیسوں کی پوریاں کھالے، اور شراب پی جائے۔ اسی طرح ''شطرنج کے کھلاڑی'' کی حقیقت نگاری بھی Convince نہیں کرتی کہ لکھنؤ کے میر و میرزا فکر دو عالم سے آزاد گومتی کے کنارے بساط بچھائے تب شطرنج کی بازی کھیلنے میں مصروف ہیں جب ریاست پر قبضے کے

لیے انگریزی فوج اس شہر میں داخل ہونے کو ہے جہاں کے عوام اپنے بادشاہ پر اپنی جانیں تک نچھاور کرنے کو تیار ہیں اور ریاست کی حفاظت کے لیے پردہ نشیں حضرت محل ننگی تلوار لیے گھوڑے پر سوار ہو کر باہر نکل پڑتی ہیں۔

منٹو کی حقیقت نگاری تو یہ ہے کہ اس کے افسانے کی طوائف اپنا جسم دوسرے گاہکوں کی طرح اپنے سگے بھائی کے قاتل کے سپرد کر کے بھی دادِ عیش دیتی ہے۔ موپاساں کی طوائف کی طرح دشمنوں سے چن چن کر بدلہ نہیں لیتی ''ممی'' کی نائکہ ممی ماں ہے تو اپنی بیٹی کے لیے بھی اور قحبہ خانے کی دوسری لڑکیوں کے لیے بھی، یہاں تک کہ ان کے گاہکوں کے لیے بھی۔ وہ Kuprin کی Yama کی نائکہ کی مانند نہیں جو اپنی سگی بیٹی کے لیے تو انتہائی شفیق اور معقول ماں ہے لیکن قحبہ خانے کی دوسری لڑکیوں کے لیے جیل کے داروغہ جیسی سخت۔ منٹو کے افسانے کی پیشہ ور رنڈیاں جسمانی اختلاط کے وقت خود بھی لذت سے محظوظ ہوتی ہیں دوسرے افسانوں کی طوائفوں کی طرح مظلوم و مقہور نہیں دِکھتیں۔ منٹو کے افسانوں میں بھی پہاڑی علاقوں کی سیر کرنے والے سیاح سادہ لوح، معصوم لڑکیوں کے دل سے کھیلتے اور ان کا استحصال کر کے لوٹ جاتے ہیں۔ لیکن منٹو اس کا سارا الزام صرف مرد پر ہی نہیں رکھتا، اور نہ لڑکی کو اتنی بھولی بھالی بتاتا ہے جس پر جبر ہی جبر ہوا ہو۔

منٹو کے حوالے سے ایک تیسری بات کا انکشاف ان کے افسانوں کی تنقید پڑھنے کے دوران ہوتا ہے۔ وہ یہ کہ منٹو کے کسی ناقد کو ان کے افسانوں کی تنقید یا تجزیے کرتے ہوئے انھیں اپنے ان عجیب الفکر، مبہم اور وحشت زدہ کرنے والے تنقیدی اسلحوں کے استعمال کا موقع نہیں ملتا جس کے ذریعے وہ افسانے کے قاری اور افسانے کے خالق دونوں کو بیک وقت یوں حیران کر دیتا ہے، کہ قاری یہ طے نہیں کر پاتا کہ اصل افسانہ وہ ہے جو اس نے پڑھا ہے یا وہ جو ناقد سمجھ رہا ہے۔ اور افسانے کا خالق خود سے متعلق نقاد کی دریافت کردہ علمیت پر عش عش کر اٹھتا ہے کہ ''ایسی چنگاری بھی یا رب اپنی خاکستر میں تھی۔'' واقعہ یہ ہے کہ منٹو کے افسانے کی بنت، اس کا مزاج اور بیانیہ کچھ اس نوع کے ہیں کہ وہ اپنے ناقدوں کو تشریح کی اجازت تو دیتے ہیں، تاویل کا موقع فراہم نہیں کرتے۔ منٹو کے افسانوں کے بیانیے پر تو گفتگو کی جا سکتی ہے افسانہ نگار کی منشا پر بحث ممکن نہیں۔ کہ افسانے کے تشکیلی عناصر اور منٹو کی انا نے یہ گنجائش باقی نہیں رکھی۔

بہتر ہوگا کہ منٹو کے ذہن اور اس کے افسانوں کی تفہیم کے لیے عصمت چغتائی کے مضمون ''میرا دوست، میرا دشمن'' سے یہ اقتباس پڑھتے چلیں:

''منٹو اپنی ڈینگوں سے زیادہ میرے سامنے اپنے دوستوں کی شیخی بگھارا کرتا تھا۔ رفیق غزنوی سے کچھ عجیب قسم کی محبت تھی جو سمجھ میں نہ آتی۔ جب اس کا تذکرہ کیا یہی کہا'' بڑا بد معاش لفنگا ہے۔ ایک ایک کر کے چار بہنوں سے شادی کر چکا ہے۔ لاہور کی کوئی رنڈی ایسی نہیں جس کی اس نے اپنے جوتے پر ناک نہ گھسوالی ہو۔...... ایک دن مجھے اس سے ملانے کو کہا۔'' کیا کروں گی مل کر آپ تو کہتے ہیں لفنگا ہے وہ۔'' کہنے لگے'' ارے جب ہی تو ملا رہا ہوں۔ یہ آپ سے کس نے کہا کہ لفنگا اور بد معاش برا آدمی ہوتا ہے۔ رفیق نہایت شریف آدمی ہے۔'' میں نے کہا ''منٹو صاحب لفنگا، شریف، بدمعاش یہ آخر کیسا آدمی ہے میری سمجھ میں نہیں آتا۔ آپ مجھے جتنا ذہین اور تجربہ کار سمجھتے ہیں شاہد ویسی نہیں۔'' '' آپ بنتی ہیں'' منٹو نے برا مان کر کہا۔'' جبھی تو آپ کو رفیق سے ملوانا چاہتا ہوں۔ بڑا دلچسپ آدمی ہے۔ کوئی عورت بغیر عاشق ہوئے نہیں رہ سکتی۔''...... اور رفیق سے ملنے کے بعد مجھے معلوم ہو گیا کہ منٹو کا مطالعہ کتنا گہرا ہے۔ باوجود دنیا کے ساتوں عیب کرنے کے رفیق میں وہ ساری خوبیاں موجود ہیں جو ایک مہذب انسان میں ہونا چاہئیں۔ وہ ایک عجیب بدمعاش ہو سکتا ہے۔ ساتھ ہی نہایت ایماندار اور شریف بھی ہے۔ یہ کیسے اور کیوں؟ یہ میں نے سمجھنے کی کوشش نہ کی۔ یہ منٹو کا میدان ہے وہ دنیا کی ٹھکرائی گھورے پر پھینکی ہوئی غلاظت میں سے موتی چن کر نکال لاتا ہے۔ گھورا کریدنے کا اسے شوق ہے، کیونکہ دنیا کے سنوارنے والوں پر اسے بھروسہ نہیں۔ ان کی عقل اور فیصلہ پر بھروسہ نہیں۔''

اور شاید یہ اچھا ہی ہوا کہ منٹو نے دنیا سنوارنے والوں اور ان کی عقل اور فیصلہ پر مطلق بھروسہ نہیں کیا۔ نہ سیاست دانوں پر نہ مصلحین پر، نہ تخلیق کاروں پر نہ ناقدین ادب پر۔ اور اگر وہ ایسا کرتے تو انکل سام کے نام لطیف طنزیے لکھنے کے بجائے وہ دلی کالج والے منشی ذکاءاللہ کی طرح سرکار انگلیشیہ کی فیوض و برکات بیان کرنے والی کتابیں اور لارڈ کرزن کی سوانح تحریر کرتے، اپنی تمام تر ترقی پسندی اور روشن خیالی کے باوجود حقیقت کا محض ایک رخ ہی دیکھ پاتے اور اپنے افسانوں میں لسانی توڑ پھوڑ اور بے شمار لایعنی الفاظ کا بامعنی استعمال کبھی نہ کرتے، اور نہ سماج کے حاشیے پر بسنے والے عوام اور عامی زبان کو اردو فکشن کے مقدس ایوان میں بار دلا پاتے۔

فرض کیجئے اگر منٹو بھی روایت کی کھلی شاہراہ کے مسافر یا اصول ونظریات کی تنگ گلی کے راہی ہوتے ،تو اردو افسانے کا قاری یہ کیسے جان پاتا کہ ہر کسی کو اپنا جسم بیچنے والی سوگندھی بھی عزت نفس رکھتی ہے، خوشیا جیسے ذلیل دلال کی بھی رگِ حمیت پھڑک سکتی ہے، بابو گوپی ناتھ جیسا اوباش دیوتاؤں سے مہان ہوسکتا ہے اور مملکت خداداد کے قومی رضا کار بھی مصیبت زدہ لڑکی سے متواتر زنا بالجبر کر سکتے ہیں۔ اس کے باوجود منٹو کو ہمارے بیشتر ناقدوں نے فحش نگار، محدود فکر اور گنے چنے موضوعات کا افسانہ نگار قرار دیا ہے۔

مسئلہ یہ ہے کہ، یہ ناقدین جب منٹو کی افسانوی دنیا میں اپنے تجزیاتی استر شستر لے کر داخل ہوئے تو وہ گھروں کی تنہائیوں اور بازار حسن کی گناہ آلود فضاؤں میں عورتوں کے نیم عریاں جسم دیکھنے اور جنسی لذت رکھنے والے نسوانی اعضاء کے نام سننے کے بعد کچھ ایسے مسحور ہوئے کہ آسمان سے اتر کر زہرہ طوائف کے گھر آنے والے دو فرشتوں ہاروت اور ماروت کی طرح یہ ناقدین بھی اپنا اصل منصب بھلا بیٹھے۔ حقائق و واقعات اور ان سے برآمد ہونے والے نتائج کے تمام گوشوں کی نقاب کشائی کرنے والے ان ادبی غیر جانبداروں نے طوائفوں کے جسم اور ان کے پیشے پر تو خوب غور کیے، جسم میں پوشیدہ روح اور انھیں بیان کرنے والے افسانوں کے فنی ٹریٹمنٹ کو سمجھنے کی کوشش نہ کی۔ برے لوگوں کے سچے بیان کو مخرب اخلاق قرار دینے میں انھیں ذرا دیر نہ لگی ،لیکن سماجی نظام کے ان عوامل کو غلط کہنے کی جرأت اپنے اندر تا عمر پیدا نہ کر سکے جن کے سبب پیدا ہونے والی برائیوں کے نتیجے میں اس نوع کی تخلیق ناگزیر ہوتی ہے۔

ایمان کی بات یہ ہے کہ منٹو کے سنجیدہ اور غیر جانب دارانہ مطالعے کا چلن تقسیم وطن کے بعد اس وقت شروع ہوا جب منٹو کی تخلیقات کو عرصے تک نظر انداز کرنے اور اپنی تنقیدی تحریروں میں منٹو کے ذکر تک سے پرہیز کرنے والے ایک نقاد نے یہ اعلان کر کے دو بڑے ادبی گروہ میں ہلچل مچا دی کہ: چونکہ منٹو ہمارا سچ، بیباک اور نمائندہ فنکار ہے اس لیے میں نے اس پر ایک باضابطہ اور مستقل کتاب لکھنے کا ارادہ کر لیا ہے۔ اور تیاری کے طور پر جنسی نفسیات سے متعلق کئی کتابوں کے علاوہ فرائڈ، ہیولاک ایلس، کنسے رپورٹ (Kinsey report) سمون دبوار کی دوسری جنس اور کالن ولسن کا بطور خاص مطالعہ کیا ہے۔ کیونکہ اس کے بغیر نہ تو منٹو کے افسانوں کی تنقید کا حق ادا کیا جا سکتا ہے اور نہ ان کے کرداروں کے نفسیاتی تجزیے سے انصاف ممکن ہے۔

ممتاز شیریں کی اس مجوزہ کتاب کے ابتدائی دو ابواب جب ''سویرا'' میں شائع ہوئے تو اور

لوگوں کے علاوہ خود منٹو نے بھی اپنی پسندیدگی کا اظہار کیا، اور اپنا ایک مجموعہ ان کے شوہر صمد شاہین کے توسط سے یہ لکھ کر ان کے پاس بھجوایا ''ممتاز شیریں کے لیے جو مجھ پر کتاب لکھ رہی ہیں۔'' اور کہنے کی اجازت دیجیے کہ آج منٹو کی فکر اور اس کے فنی رموز کی تشریح کے لیے شیریں کی تقریباً وہی حیثیت قرار پاتی ہے جو مفسر غالب کی حیثیت سے خواجہ الطاف حسین حالی کی ہے۔ یوں تو ہمارے عہد کے بعض ادبی گروہ کے سرغنہ بھی خود کو غالب اور اپنے مخبوط الحواس چیلے کو اپنا حالی بتا کر اطمینان قلب کا سامان حاصل کر لیتے ہیں۔ لیکن حق بات یہ ہے کہ ممتاز شیریں نے جدید اردو افسانے پر جتنا وقت اور جتنی توجہ صرف کی وہ ان لوگوں سے مقدار اور معیار کے اعتبار سے کہیں زیادہ ہے جن کو تعلیمی اداروں اور تنقید کی دنیا میں اس میدان کے ''ماہرین'' کے خطاب سے نوازا جا رہا ہے۔ شیریں نے ان 'ماہرین' کے برعکس اپنے وقت اور توجہ کا بیشتر حصہ کم تر درجے کے ادیبوں پر صرف کرنے کے بجائے منٹو کے لیے وقف کیا۔ یہ ان کی تنقیدی بصیرت اور قوتِ فیصلہ کی صحت کا کھلا ثبوت ہے اور منٹو کی فنی عظمت کی واضح دلیل بھی۔

شیریں نے اپنی تحریروں میں منٹو کے مرد کرداروں کے تجزیے کرتے ہوئے ان کے افسانوں میں بتدریج 'فطری انسان'، 'سیاسی انسان' اور 'نامکمل انسان' کی دریافت کی اور یہ نتیجہ اخذ کیا کہ ''منٹو کا انسان نوری ہے نہ ناری ہے۔ منٹو کا انسان آدم خاکی ہے، وہ وجود خاکی جس میں بنیادی گناہ، فساد، قتل و خون وغیرہ کا امکان ہونے کے باوجود جس کے سامنے خدا نے نوری فرشتوں کو سجدہ کرنے کا حکم دیا تھا۔'' (منٹو: نوری نہ ناری، ص ۶۰) لیکن یہاں عنوان کی مناسبت سے گفتگو محض اس علاقے تک محدود رکھی جائے گی جہاں شیریں نے منٹو کے نسائی کرداروں کو اپنے تجزیے کا محور بنایا ہے اور انھیں مختلف خانوں میں رکھ کر دیکھنے کی کوشش کی ہے۔ اس حوالے سے ان کا ایک اہم مقالہ 'ترغیب گناہ' ہے جس میں ممتاز شیریں کا تنقیدی عمل حوا اور پنڈورا کے واقعات اور ان کے طبعی نفسی اور شاعرانہ تاویلات سے شروع ہو کر منٹو کے کرداروں کے نفسیاتی جائزوں تک پہنچتا ہے جس میں وہ منٹو کے یہاں عورت کو مختلف شبیہوں میں دیکھتی ہیں۔ مثلاً عورت جو بدی سے زیادہ قریب ہے، عورت جو صرف بدی ہی نہیں بلکہ معصومیت اور معصیت کا مجموعہ ہے، عورت جو مرد کے بنائے ہوئے سماج میں ایک مظلوم و بے بس شکار ہے، عورت جو اپنے دامن میں (گو کہ یہ دامن آلودہ سہی) وہ موتی چھپائے ہوئے ہے جو اس کی نسائیت کے خاص موتی ہیں------ نری محبت خلوص خدمت گزاری اور مامتا------ یوں جو عورت خلق ہوتی ہے وہ طوائف بھی ہے اور ماں بھی۔ اور پھر ان تمام صفات کے حوالے سے شیریں منٹو کے نسوانی کرداروں کو دو بنیادی رویوں میں تقسیم کرتی ہیں۔ اس تقسیم میں عورت اپنے پہلے روپ میں وہ ازلی عورت ہے جس میں

معصومیت بھی مجسم ہے اور ترغیب بھی۔ عورت کا یہ روپ منٹو کے ان افسانوں میں ہے جو انھوں نے کشمیر کے پس منظر میں لکھے ہیں اور بقول شیریں ''منٹو نے اپنی اس حوا کو فطرت کی گود میں پہنچایا ہے۔'' جہاں وہ شہری زندگی کی کثافتوں اور نئی تہذیب کی بناوٹوں سے دور سادہ اور فطری زندگی جی رہی ہے۔ شیریں نے منٹو کی اس حوا کو ''فطرت کی بیٹی'' کا نام دیا ہے۔ جو بھولی بھالی معصوم اور کمسن ہونے کے باوجود اپنے جنسی تقاضوں اور ترغیبی تحریک سے قطعاً ناواقف نہیں ہے۔

اس ضمن میں ممتاز شیریں نے منٹو کے تین افسانوں ''چغد''، ''ایک خط'' اور ''بیگو'' کے قدرے تفصیلی تجزیے اور دو افسانوں ''لالٹین'' اور ''نامکمل تحریر'' پر سرسری گفتگو کر کے منٹو کے افسانوں کے حوالے سے عورت کے اس پہلے روپ کی مکمل اور واضح تصویر دکھائی ہے۔ پہلی مثال افسانہ ''چغد'' کی الھڑ لڑکی سے متعلق ملاحظہ کیجیے:

''حوا قریب آتی ہے۔ آدم کی جھجک دیکھ کر وہ خود ہی پہل کرتی ہے۔ تمھاری ماچس ختم ہوگئی ہے۔ میری جیب سے نکال لو، نکال لونا۔'' اور جیب عین سینے کے اوپر ہے۔ پابند ماحول کی پیدا کردہ جھجک پرکاش کے وجود میں بس گئی ہے۔ ماچس نکالتے ہوئے اس کی انگلیاں کانپ جاتی ہیں اور وہ گھبرا کر اپنا ہاتھ ہٹا لیتا ہے۔ ساوتری کی وہ فطری عورت اس جھجک پر مسکراتی ہے اور سکھ ڈرائیور کی ایک فطری وحشی پکار پر لبیک کہتی ہے........اوئے جانی میں صدقے اوپر آؤں؟ سکھ ڈرائیور کے تعاقب میں غم و غصہ سے بھنایا ہوا پرکاش کانٹوں دار جھاڑیاں پکڑ پکڑ کر بڑی مشکل سے اوپر چڑھتا ہے۔ یہ وحشی سکھ کہیں دست درازی کر بیٹھے تو؟ کوئی حرج نہیں لڑکی اپنی چھڑی سے اس کی ایسی مرمت کرے گی کہ وہ بھی کیا یاد کرے گا.....
اور اچانک ایک جھاڑی کے پیچھے ان دونوں سے اس کا سامنا ہو جاتا ہے۔ اسے اپنی آنکھوں پر اعتبار نہیں آتا۔ یہ 'معصوم لڑکی' جس کے لیے وہ یوں تڑپا کیا جس سے کہنے کے لیے اس نے وہ باتیں سوچیں، جس کا قرب حاصل کرنے کے لیے مہینوں منصوبے گانٹھے، بس ایک لمحے میں اپنا سب کچھ اس موبل آئل میں لتھڑے غلیظ وحشی سکھ کے حوالے کر چکی تھی۔''

دوسری مثال ''ایک خط'' سے ملاحظہ کیجیے:

''اور حوا اپنا جسم تن کر لیٹ جاتی ہے۔ آنکھیں بند کیے بالکل انجان جیسے پاس بیٹھے

ہوئے مرد کی اُسے خبر ہی نہیں۔ حالانکہ وہ اچھی طرح جانتی ہے کہ وہ پاس بیٹھا ہے اور اس کے یوں جسم تان کر لیٹنے میں زہد شکن ترغیب ہے۔ پھر وہ آنکھیں کھول کر اس کی آنکھوں میں دیکھتی ہے اور حیران رہ جاتی ہے کہ اس زہد شکن ترغیب کا اس پر کوئی اثر نہیں ہوا اور وہ اتنی کھلی دعوت کو بھی سمجھ نہ سکا۔''

تیسری مثال:

''بیگو جب ان سب باتوں کا اعتراف کرتی ہے تو اس کی باتوں میں صداقت اور خلوص جھلکتا ہے۔ بیگو جو سوسائٹی کی مہذب عورتوں کی ریاکاری سے کوسوں دور ہے کمال سادگی اور معصومیت سے اعتراف کرتی ہے۔ جو مرد بھی مجھ سے ملتا ہے دوسرے تیسرے روز میرے کان میں کہتا ہے ''بیگو میں تیری محبت میں گرفتار ہوں'' اب بتایئے محبت کیا چیز ہے؟۔ یہاں آپ جیسے کئی لوگ آئے ہیں۔ وہ سب میرے حسن کی تعریف کرتے رہے ہیں مجھے چومتے رہے ہیں...... میں چاہتی ہوں کہ لوگ میرے بالوں، میرے ہونٹوں اور میرے گالوں کی تعریف کریں۔ اس سے مجھے بڑی خوشی ہوتی ہے۔ خبر نہیں کیوں؟ وہ مجھے چومنا چاہیں تو میں کیسے انکار کر سکتی ہوں؟..........''

بیگو اپنے گناہوں میں بھی کتنی معصوم ہے۔ بچوں کی سی معصوم۔ وہ بے بس ہو کر اپنے پردیسی کو سمجھانے کی کوشش کرتی ہے ''نہ جانے لوگ مجھے برا کیوں کہتے ہیں؟ آپ بھی مجھے برا کہتے ہیں۔ یہ سچ ہے کہ میں مردوں سے ملتی رہی ہوں لیکن میں بری لڑکی نہیں ہوں۔ اللہ کی قسم بے گناہ ہوں''۔ اور بیگو سچی ہے۔ یہ لڑکی جو اپنے ہرجائی پن میں اس قدر خلوص اور صاف گوتھی اور گناہ میں اس قدر معصوم تھی اگر محبت کی عظمت سے روشناس ہوتی تو شاید اپنی نسوانیت کا وقار رفتہ پھر سے حاصل کر لیتی ہے۔ (ایضاً، ص ۶۸)

ان مثالوں سے بخوبی واضح ہو جاتا ہے کہ فطرت کی گود میں پلنے والی وہ عورت جو مجسم ترغیب اور معصومیت ہے، ممتاز شیریں اس کی سرشت میں معصیت تلاش کر کے اس فطری عورت کی تصویر دکھانے میں پوری طرح کامیاب ہیں جو معصیت اور معصومیت، نیکی اور بدی، اور بلندی اور پستی کا مجموعہ ہے اور ساتھ ہی شیریں کے اس قول کی دلیل بھی مل جاتی ہے کہ ''منٹو اس الھڑ لڑکی کے عورت پن کو مجروح

کرنے کا ذمہ دار مرد کو تو مانتا ہے لیکن دوسرے افسانہ نگاروں کی طرح وہ اس لڑکی کو بالکل انجان اور بھولی بھالی لڑکی کے روپ میں پیش نہیں کرتا۔'' ممتاز شیریں کشمیر کے پس منظر میں لکھے ان افسانوں (ایک خط، چغد، بیگو، لالٹین اور نامکمل تحریر) کو منٹو کے اچھے افسانوں میں شمار نہیں کرتیں اور نہ وہ سوائے بیگو کے کسی اور کردار کو نمایاں مانتی ہیں لیکن وہ ان افسانوں کو اس طور پر اہمیت دیتی ہیں کہ ان میں ایک خاص فضا ہے اور ان کے کردار منٹو کے یہاں عورت کے ایک خاص ٹائپ کی نمائندگی کرتے ہیں۔ ان افسانوں میں وہ بیگو کو قدرے اہمیت دیتی ہیں لیکن بیگو کے عاشق کے اقدام کو ناقابلِ یقین اور افسانے کے اجتماعی تاثر کو مجروح کرنے والا بتاتی ہیں:

شیریں افسانے میں آئے موڑ اور افسانہ نگار کے پیش کردہ اس جواز سے مطمئن نہیں۔ وہ اعتراض کرتی ہیں کہ ''یہ تو ممکن ہے کہ وہ بھی بیگو کی طرح جان بوجھ کر گندگی میں پھنس جائے۔ لیکن دق کے سے مہلک مرض میں مبتلا ہونے اور وہی موت مرنے کی کوشش کرنا مرد کے لیے کچھ بعید از قیاس ہی معلوم ہوتا ہے۔ بیگو کے کردار کی نازک تراش اور بیگو کے المیے سے جو اثر پیدا ہوتا ہے، افسانے کے اس جذباتی موڑ سے اسے دھکا پہنچتا ہے۔ (نوری نہ ناری، ص ۶۹)

کشمیر کی الھڑ پہاڑی لڑکی کے علاوہ شیریں نے منٹو کے ایک اور نسوانی کردار ''بو'' کی اس گھاٹن لڑکی کو فطرت سے بہت ہی قریب بتایا ہے جو ''فطرت کی تازگی، تنومندی اور کشش'' سے مجسم ہے۔ شیریں اسے فحش ماننے، یہاں تک کہ اسے مارکسی نقطہ نظر سے دیکھنے پر بھی سخت معترض ہیں۔ وہ لکھتی ہیں:

''مجھے سجاد ظہیر کے ''بو'' کے اس تجزیے سے بالکل اتفاق نہیں ہے کہ یہ بورژوا طبقے کی ایک فرد کی بے کار بے مصرف عیاشانہ زندگی کا تجزیہ ہے۔ مارکسی تنقید کسی نزاکت اور گہرائی کو سمجھے اور محسوس کیے بغیر ہر چیز کو طبقاتی شعور کی لاٹھی سے ہانک دیتی ہے۔ ''بو'' میں تو دراصل منٹو کو رندھیر کے بورژوا ہونے سے سروکار ہے نہ اس کی عیاشیوں سے۔ ''بو'' میں منٹو نے وہ کیفیت بیان کی ہے جو گھاٹن لڑکی کے صحت مند مٹیالے جسم کی اس خاص بو کی بے پناہ جنسی کشش سے رندھیر پر طاری ہوتی ہے۔ پھر اس کیفیت کا اس بے کیفی سے موازنہ کیا ہے جب اس کے پہلو میں ایک تعلیم یافتہ مہذب حسین گوری چٹی سوسائٹی کی لڑکی ہے اور اس لڑکی کے زرتار کپڑوں میں دودھیا جسم میں بسی ہوئی عطر حنا کی حالت نزع کو پہنچتی ہوئی خوشبو آتی

ہے............میری نظر میں اس تضاد میں ایک اور وسیع تضاد پنہاں ہے۔فطرت سے قربت اور فطرت سے دوری کا تضاد۔'' (نوری نہ ناری، ص ۴۸)

ممتاز شیریں کی تقسیم کے مطابق منٹو کے یہاں اس پہلی عورت کے مقابلے میں عورت کا دوسرا روپ وہ ہے جس میں معصومیت کی جگہ بے باکی نے لے لی ہے اور نسوانی وجود کے اندر چھپی ہوئی وہ انجانی غیر محسوس سی ترغیب واضح، پر زور شہوانی اپیل بن گئی ہے۔شیریں نے عورت کے اس روپ کا تقابل موپاساں کی اس عورت سے کیا ہے جسے خود موپاساں نے ورجل کے Aeneid کی ایک کردار ڈڈو (Dido) سے منسوب کیا ہے۔''ذرا پکی ہوئی عورت جس کے خون میں آتش ہے، جس کے جنسی جذبے میں بلا کی تیزی ہے، شہوانی خواہش ہے، اس کے ہونٹ کانپتے ہیں اور آنکھوں کی چمک میں بے باک دعوت ہوتی ہے۔'' موپاساں کے بارے میں کہا جاتا ہے کہ جب وہ اپنے افسانوں میں ایسی کسی عورت کا ذکر کرتا ہے تو اس تحریر کا کاغذ تک تازہ گرم گوشت کی طرح پھڑکنے لگتا ہے۔ممتاز شیریں نے کچھ ایسی ہی کیفیت منٹو کے یہاں تلاش کی ہے مثلاً:

> ''کلونت کور محبت اور شہوت کے اعتبار سے اپنے جنسی عروج پر ہے۔چنانچہ اس کا جنسی جذبہ نا قابل تسکین ہونے کی حد تک تیز ہے اور صرف ایشر سنگھ کا سا غیر معمولی مرد اس کے لیے موزوں ہو سکتا ہے۔اس کا جذبۂ رقابت اور جذبۂ انتقام بھی اس قدر تیز ہے کہ اس کی آگ صرف خون سے بجھ سکتی ہے۔''
>
> (نوری نہ ناری، ص ۷۳)

ممتاز شیریں ''ٹھنڈا گوشت'' سے بحث کرتے ہوئے اس اہم سوال کی طرف اشارہ کرتی ہیں کہ ایک مردہ لڑکی سے ہم بستری کی کوشش کے نتیجے میں ایشر سنگھ کے اندر کا حیوان سو جاتا ہے اور وہ نفسیاتی نامرد بن جاتا ہے۔لیکن کلونت کور پر مرتے ہوئے ایشر سنگھ کے ٹھنڈے جسم سے مس کا کیا نتیجہ مرتب ہوتا ہے جب مرتا ہوا ایشر سنگھ بڑے شعوری طور پر کلونت کور کے بوٹی بوٹی تھرکتے جسم کو دیکھ کر کہتا ہے ''جانی ذرا اپنا ہاتھ دے'' اور ایک دفعہ پھر سلگتا گوشت ٹھنڈے گوشت سے مس ہوتا ہے۔کلونت کور پر اس کا کیا اثر ہوا، یہ افسانے میں نہیں بتایا گیا ہے اور ممتاز شیریں بھی قاری کے ذہن کا رخ اس سوال کی طرف موڑنے کے بعد خود کوئی جواب نہیں دیتیں، البتہ انھوں نے اس سوال کی طرف ضرور اشارہ کیا ہے کہ، کیا کلونت کور اپنے مرتے ہوئے ساتھی کے ٹھنڈے جسم سے مس کرنے کے بعد بھی پہلی جیسی شہوت زدہ اور سنگ دل رہتی ہے، یا وہ بھی اسی نفسیاتی کیفیت کا شکار ہو جاتی ہے جس کا شکار لاش سے ہم بستری کرنے

کی کوشش کے بعد ایشر سنگھ ہوا تھا۔

''پڑھیے کلمہ'' کی رکما بھی کلونت کور کی طرح جنسی طور پر بڑی غیر معمولی عورت ہے۔ رکما جب اپنے بدن پر زور زور سے تیل ملواتی ہے تو بدن کے میٹھے میٹھے درد میں اس جذبہ کے مساکی رخ کو تسکین ملتی ہے۔ یہ اس کی ایذا دہی کا ہلکا سا ردعمل ہے ورنہ عورت ہونے کے باوجود اس میں سادیت کا عنصر بہت زیادہ قوی ہے۔(ایضاً، ص ۷۵) شیریں کے مطابق ''سرکنڈوں کے پیچھے'' میں منٹو نے دونوں قسموں کی عورتوں کو جمع کیا ہے۔ پہلی عورت نواب ہے جس میں معصومیت بھی ہے اور ترغیب بھی۔ اور دوسری عورت ہلاکت ہے جس کے خون میں آتش ہے۔ 'ہلاکت' کے بارے میں ان کی رائے ہے کہ اس میں کلونت کور کی تیز خونی رقابت اور رکما کی خوں خوار سادیت دونوں ایک ساتھ جمع ہوگئی ہیں اور دونوں جذبوں کی یکجائیت نے ہلاکت کو اور بھی زیادہ ہلاکت خیز، خوں خوار اور شیطانی کردار بنا دیا ہے۔'' (ایضاً، ص ۷۳)

رکما کی طرح 'ہلاکت' بھی اپنے شوہر کو قتل کرنے کے بعد ایک نئے آدمی سے اپنی شہوت کی بھڑکی ہوئی پیاس بجھاتی ہے۔ اپنی 'سادیت' میں وہ رکما سے بھی آگے ہے کیونکہ وہ صرف قتل ہی نہیں کرتی بلکہ خود اپنے ہاتھوں سے مقتول کی بوٹیاں کاٹ کر انھیں پکواتی بھی ہے۔

تینوں کرداروں/عورتوں (''ٹھنڈا گوشت'' کلونت کور، ''پڑھیے کلمہ'' کی رکما، اور ''سرکنڈوں کے پیچھے'' کی ہلاکت) کے قتل کے ارتکاب کے پس پردہ جو نفسیات کام کر رہی ہے اس میں ان کے تیز ہیجانی جذبات، جنسی رقابت اور وقتی اشتعال بنیادی اہمیت رکھتے ہیں۔ ''سرکنڈوں کے پیچھے'' کا تجزیہ کرتے ہوئے ممتاز شیریں جنسی رقابت کی صداقت تسلیم کرتے ہوئے افسانے کے واقعے پر اپنے شک کا اظہار اور فنی خامی کی نشاندہی یوں کرتی ہیں:

> ''ممکن ہے یہ واقعہ بالکل صحیح ہو بلکہ یہ کوئی اخباری رپورٹ ہو تاہم یہ واردات Improbable Possiblity کے تحت آتی ہے۔ یعنی وہ جس کے ہونے کا امکان نہیں لیکن جو اتفاقاً وقوع پذیر ہوگئی ہے۔ اسے قابلِ یقین بنانا فنکار کے لیے خاصا کٹھن مرحلہ تھا۔ اور منٹو نے اس افسانے میں اس پر بالکل توجہ نہیں دی ہے۔'' (ایضاً، ص ۷۷)

واقعے کی طرح ہلاکت کے کردار کو بھی ناقابلِ یقین بناتی ہیں اور اس کردار کے تشکیلی طریقۂ کار اور افسانے میں اس کے داخلے کے وقت سے بے اطمینانی کا اظہار کرتی ہیں:

''ہلاکت کا کردار بھی کلونت کور یا رکما کے کردار کی طرح قابل یقین نہیں۔........
ہلاکت افسانے کے بالکل ہی آخر میں آن ٹپکتی ہے اور اچانک سنسنی پیدا کر دیتی ہے۔ غالباً اس سے منٹو کو ہیبت خاں کی ہیبت کا راز Suspence آخر تک قائم رکھنا مقصود تھا لیکن اس سے سستے اسٹنٹ اور سنسنی خیزی کی کیفیت پیدا ہوگئی ہے۔''

(ایضاً،ص ۷۸)

اس ضمن میں ممتاز شیریں منٹو کے افسانے کی ایک اور عورت لتیکا رانی کا ذکر کرتی ہیں جو جنسی لحاظ سے کلونت کور یا رکما جیسی غیر معمولی عورت تو نہیں ہے لیکن اس میں اتنی گرمی ضرور ہے کہ اس کی تسکین ایک ادھیڑ عمر کے شوہر سے نہیں ہوتی۔ لتیکا رانی یوں تو ایک ایکٹرس ہے لیکن حقیقت میں وہ اک انتہائی مکار عورت ہے۔ جو پروفلا رائے سمیت نئے ہیرو، انگریز بڈھے اور مارواڑی سیٹھ سب کو اپنے دام میں پھنسانے کی صلاحیت رکھتی ہے اور ان میں سے ہر ایک کو اپنی دولت اور شہرت میں اضافے کے لیے استعمال کرتی ہے۔ لتیکا رانی اگر چہ بظاہر کسی قتل کا ارتکاب نہیں کرتی ہے لیکن اس کی مکاری اور حد درجہ عیاری کی وجہ سے ممتاز شیریں اسے مذکورہ تمام عورتوں سے زیادہ خطرناک اور حقیقی معنوں میں قاتل بتاتی ہیں:

''یہ کون کہہ سکتا ہے کہ لتیکا رانی بھی قاتل نہیں؟ وہ اپنے جیون ساتھی کی موت کی اتنی ہی ذمہ دار نہیں جتنی کل کلونت کور یا رکما؟ گو اس کے ہاتھ اس طرح خون میں رنگے نہیں۔ اس کے پاس کلونت کور کی کرپان یا رکما کی تاروں کے بیچ والی رسی نہیں لیکن وہ آہستہ آہستہ زندگی کا رس نچوڑ لیتی ہے اور انجام سے باخبر ہے۔''

(ایضاً،ص ۸۱)

شیریں نے منٹو کے افسانوں کے حوالے سے عورت کو اس کی اعلیٰ ترین شکل یعنی ''ماں'' کے روپ میں دیکھنے کی کوشش کی ہے اور عالمی اور کلاسیکی کرداروں سے اس کا تقابل کیا ہے۔ ان کے مطابق یہ کوئی ضروری نہیں کہ عورت ''ماں'' کے روپ میں مقدس مریم ہی ہو بلکہ مامتا کا اعلیٰ وارفع جذبہ عورت کی فطرت میں اتنا گہرا ہوتا ہے کہ وہ کسی بھی شکل میں پایا جا سکتا ہے۔ چنانچہ ممتاز شیریں یہ جذبہ منٹو کے افسانوں کی ان عورتوں میں بھی تلاش کرتی ہیں جو پیشہ ور طوائفیں ہیں۔ اپنی دریافت میں وہ اس بات پر بطور خاص زور دیتی ہیں کہ عورت ماں بھی ہوتی ہے اور طوائف بھی۔ اس کے اندر 'مادرانہ' شفقت اور نفسیاتی خواہش دونوں پہلو ساتھ ساتھ موجود ہوتے ہیں۔ سوال ان عناصر میں تناسب کا ہے۔

عورت میں حد سے بڑھی ہوئی نفسانیت اسے طوائفیت کی طرف لے جاتی ہے ورنہ بنیادی طور پر وہ ہوتی ماں ہی ہے۔ ڈاکٹر ہیلن کی تحقیق کے حوالے سے وہ عورت کی اس نفسیات کا بھی تجزیہ پیش کرتی ہیں جس میں اس کی فطرت کے دونوں پہلوؤں میں باہم تصادم اور کشمکش کی کیفیت رہتی ہے۔

شیریں کے مطابق منٹو کے دوسرے دور کے افسانوں میں عورت اسی نوع سے تعلق رکھتی ہے جو جسمانی اعتبار سے ہر جائی بلکہ پیشہ ور طوائف ہونے کے باوجود ایک مکمل بیوی بھی ہے اور ماں بھی۔ شیریں منٹو کے ایسے بیشتر کرداروں میں یہ اوصاف تلاش کرتی ہیں۔ اس سلسلے میں انھوں نے جانکی، زینت، شاردا، بری لڑکی، شوبھا اور ممی کا تفصیلی اور تجزیاتی مطالعہ پیش کیا ہے اور ''سڑک کے کنارے'' کی بے نام عورت، ''کالی شلوار'' کی سلطانہ اور ''ہتک'' کی سوگندھی کو بھی اپنی بحث میں جگہ دی ہے۔ انھوں نے ''سڑک کے کنارے'' کی بے نام عورت کا ہاتھورن کے Scarlet Letter کے نسوانی کردار ہیسٹر سے تقابل کیا ہے جو ''ایک چوراہے پر کھڑی ہے جس کے سینے پر ''گناہ کی علامت'' سرخ نشان دہک رہا ہے اور سماج کی انگلیاں اس نشان کی جانب اٹھ رہی ہیں۔''

جانکی ان معنوں میں پیشہ ور طوائف نہیں ہے جیسی سوگندھی یا سلطانہ۔ وہ پشاور میں عزیز صاحب کی منظورِ نظر تھی اور جب بمبئی فلموں میں کام کی تلاش کرنے آئی تو سعید سے اس کا جسمانی رشتہ قائم ہو گیا اور پھر وہ نرائن کی ہو گئی۔

شیریں جانکی کے تجزیے کے بعد یہ نتیجہ اخذ کرتی ہیں کہ عورت کی نفسانی شخصیت میں طلب اور حصول کا جذبہ ہوتا ہے جب کہ ایثار اور سپردگی کا جذبہ اس کی مامتا سے وابستہ ہوتا ہے۔ جانکی میں بھی ایثار، سپردگی، خلوص، محبت اور خدمت گزاری کا جذبہ بدرجہ اتم موجود ہے جس کی وجہ سے اس کی مادرانہ فطرت اس کی نفسانی فطرت پر حاوی ہوتی ہے۔ چنانچہ جانکی طوائف کے مقابلے ماں سے کہیں زیادہ قریب ہے۔

شیریں جانکی کا تقابل چیخوف کے مشہور افسانے ''ڈارلنگ'' کے نسوانی کردار اولنکا سے کرنے کے بعد دونوں میں ایک نمایاں فرق کی نشاندہی کرتی ہیں:

> ''اولنکا اپنی ہستی کو دوسروں میں اس طرح مدغم کیے دیتی ہے کہ اس کی اپنی کوئی الگ شخصیت ہی باقی نہ رہی۔ یکے بعد دیگرے جن مردوں سے اسے لگاؤ رہا وہ انھیں کے لیے جیتی تھی انھیں کے ماحول سے دلچسپی لیتی تھی............اور انھیں کے دماغ سے سوچتی تھی۔'' (ایضاً، ص ۹۳)

قرۃ العین حیدر کے طویل مختصر افسانے 'سیتا ہرن' کی مرکزی کردار سیتا میر چندانی کا معاملہ بھی تقریباً ایسا ہی ہے۔ جب کہ چیخوف کی اولنکا اور قرۃ العین حیدر کی سیتا میر چندانی کے مقابلے میں جانکی اپنے آپ کو اپنی زندگی میں آنے والے تمام مردوں سے اس طرح وابستہ تو کر لیتی ہے کہ اس کی شخصیت ثانوی ہو کر رہ جائے تاہم وہ اپنی ذات کو دوسروں میں اس طرح مدغم نہیں ہونے دیتی کہ اس کی شخصیت کی پہچان کھو جائے۔

''شاردا'' کی مرکزی کردار شاردا بھی جانکی کی طرح نرم طبیعت کی عورت ہے اور طوائف ہونے کے باوجود ایک ماں اور بیوی کی بیشتر خوبیوں سے متصف ہے۔

منٹو شاردا کی شخصیت پر پڑے نقاب کی ایک ایک تہہ الٹ کر ہمیں اس کے مختلف روپ دکھاتے جاتے ہیں۔ جب کریم دلال شاردا کی چھوٹی بہن کو جے پور سے پھسلا کر لے آتا ہے اور اس سے پیشہ کرانا چاہتا ہے تو شاردا کا خون کھول اٹھتا ہے۔ وہ کریم دلال کی ہزار کوششوں کے باوجود اس کی ایک نہیں مانتی اور اپنی بہن کی عصمت محفوظ رکھنے اور اسے گھر تک پہنچانے میں کامیاب ہو جاتی ہے۔ شیریں کو یہاں شاردا کے اندر ماں کا جھلکتا پیار اور اس کا احساس سرپرستی نظر آتا ہے۔ جو نہ صرف اپنی چھوٹی بہن کے لیے فکرمند اور اس کی بہتر زندگی کی خواہاں ہے بلکہ اس کے لیے وہ زبردست جدوجہد کرتی ہے۔ اس افسانہ کا اہم موڑ وہ ہے جب شاردا کو واقعی نذیر سے محبت ہو جاتی ہے اور وہ ایک سلیقہ شعار بیوی کی طرح اس کے گھر پر رہ کر اس کی خدمت اور دیکھ بھال میں مصروف ہو جاتی ہے۔ لیکن شاردا کا یہ مکمل گھریلو پن نذیر کو اچھا نہیں لگتا۔ وہ شاردا کے اس سلوک سے اوب جاتا ہے اور بے رخی سے پیش آتا ہے۔ افسانے کے اس اہم اور خوبصورت موڑ کو ممتاز شیریں منٹو کی ہنرمندی اور نفسیات پر اس کی گرفت سے تعبیر کرتی ہیں:

> ''یہاں منٹو نے افسانے کو بڑا مناسب و موزوں موڑ دیا ہے اور مرد کی نفسیات کا خوب تجزیہ کیا ہے۔ جب شاردا واقعی گھریلو بیوی کی طرح اس کے ساتھ رہنے لگتی ہے تو نذیر کے لیے شاردا میں وہ کشش باقی نہیں رہتی۔ شاردا اس سے بہت محبت کرنے لگتی ہے اس کا جسمانی خلوص پہلے سے بھی تیز تر ہو جاتا ہے لیکن نذیر کو اپنے گھر کے پاکیزہ ماحول میں وہ لذت نہیں ملتی جو اسے ہوٹل کے غلیظ کمرے کے کثیف ماحول میں گناہ کے احساس سے پیدا ہوتی تھی۔'' (نوری نہ ناری، ص ۹۸)

منٹو کے بیان کردہ ہوٹل کی شاردا اور گھر کی شاردا میں نذیر کی دلچسپی اور عدم دلچسپی کا تجزیہ کرتے ہوئے

شیریں یہ اسباب دریافت کرتی ہیں کہ ہوٹل کی شاردا میں ایک سودے بازی تھی، اس ہاتھ دے اس ہاتھ لے والی بات تھی اور ہوٹل کی کثافت تھی۔ یہ چیزیں مل کر ایک ایسی فضا تیار کرتی تھیں جس میں گناہ اور گناہ میں لذت کا احساس ہوتا تھا۔ جب کہ گھریلو زندگی میں یہ ساری چیزیں موجود نہ تھیں۔ یہاں تو اپنائیت تھی ہمدردی تھی اور ماحول میں ایک طرح کی پاکیزگی تھی جو ہرجائی پسند طبیعت کو راس نہیں آتی۔

شاردا کو جب نذیر کے اس رویے سے صدمہ پہنچتا ہے تو وہ چپ چاپ منی کے پاس جے پور لوٹ جاتی ہے اور جاتے ہوئے نذیر کی پسندیدہ سگریٹوں کا ڈبا خرید کر چھوڑ جاتی ہے۔ یہ عمل محض ایک عورت کا خلوص ہی نہیں بلکہ روٹھ کر جاتی ہوئی اس ماں کی ممتا ہے جو انتہائی ناراضگی کے عالم میں بھی بچے کے خیال سے غافل نہیں ہوتی اور اس بیوی کا پیار ہے جو شوہر کو ہر حال میں خوش رکھنا چاہتی ہے۔

شوبھا کے اندر بھی بیک وقت دو عورتیں زندہ ہیں ایک ماں دوسری طوائف۔ لیکن بقول شیریں ''اس کا اصلی باطنی وجود وہ ماں ہے جو صرف اپنے بیٹے کے لیے جیتی ہے اور صحیح بات تو یہ ہے ک وہ طوائف بھی اپنے بیٹے کے لیے ہی بنتی ہے۔

شیریں نے 'ممی' کو ان سب ماؤں کی سرتاج کہا ہے----- ممی دی گریٹ-----اور اس کا تقابل کپرن (Kuprin) کے Yuma کی بوڑھی نائکہ اور دلالہ سے کیا ہے جو صرف اپنی بیٹی کے لیے ایک بہت اچھی ماں تھی۔ وہ خود جس گناہ آلود فضا میں رہتی ہے اپنی بیٹی کو اس سے دور رکھ کر مناسب تعلیم دلواتی ہے۔ اس کے آرام و آسائش کا ہر طرح سے خیال رکھتی ہے اور اس کے لیے بڑی سے بڑی قربانی دینے کے لیے تیار ہے لیکن اپنے قحبہ خانے کی لڑکیوں کے ساتھ اس کا سلوک ماں جیسا نہیں بلکہ جیل کے داروغہ جیسا، نہایت سخت گیر اور ظالمانہ ہے۔

اس کے مقابلے منٹو کی ممی اپنے کوٹھے کی تمام لڑکیوں کے لیے ایک مکمل ماں ہے اور صرف ان لڑکیوں کے لیے ہی نہیں بلکہ ان کے گاہکوں کے لیے بھی وہ ماں ہے۔ وہ ڈولی، پولی کی ممی ہے، کٹی، تھیلما، فی لس کی ممی ہے۔ چڈھا، غریب نواز، رام سنگھ اور رنجیت کمار سب کی ممی ہے۔ وہ ان سب کی خبر گیری کرتی ہے اور سب پر نگاہ بھی رکھتی ہے۔

ان افسانوں کے علاوہ شیریں نے منٹو کے پہلے دور کے بعض ان افسانوں میں بھی ماں کی جھلک دریافت کی ہے جن میں منٹو نے طوائف کو صرف طوائف کی حیثیت سے پیش کیا ہے مثلاً ان کا اصرار ہے کہ ہتک کی سوگندھی کے اندر بھی ماں کی جھلک موجود ہے:

''ہتک کی سوگندھی کے اندر جب پریم کرنے اور پریم کیے جانے کا جذبہ بہت

شدت اختیار کر لیتا تھا تو کئی بار اس کے جی میں آتا تھا کہ وہ اپنے پاس پڑے ہوئے آدمی کو تھپتھپانا شروع کر دے اور لوریاں دے کر اسے اپنی گود میں سلا دے۔'' (ایضاً، ص۱۰۲)

لیکن وہ اعتراض کرتی ہیں کہ یہ سوگندھی کے کردار کا صرف ایک پہلو ہے اور ماں کا موضوع اس وقت تک منٹو کے ہاں ایک حاوی رجحان اور غالب موضوع کی صورت اختیار نہیں کر پاتا تھا۔ چنانچہ ''ہتک'' کی سوگندھی اور ''کالی شلوار'' کی سلطانہ کے بارے میں اس خیال کا اظہار کرتی ہیں کہ وہ پورے سماجی پس منظر میں ایک خالص طوائف کے مکمل کردار کے طور پر ہمارے سامنے ابھرتی ہیں۔ ان دونوں افسانوں کے بارے میں ان کی رائے ہے کہ یہ دونوں افسانے نئے ادب کے اس دور میں لکھے گئے تھے جب ہر موضوع کو ایک سماجی اور معاشی حقیقت کے زاویۂ نظر سے دیکھا جاتا تھا چنانچہ طوائف ایک مجبور و بے بس ہستی تھی جسے افلاس نے یہ ذلت کی زندگی بسر کرنے پر مجبور کر رکھا تھا۔ کہنا چاہیے کہ منٹو کے یہ دونوں کردار نچلے درجے کی ان قابلِ رحم طوائفوں کی نمائندگی کرتی ہیں جو کپرن کے ''یاما'' میں بھی ہے اور البرتو موراویا کے Woman of Rome میں بھی ہے، احمد علی کے ''مارچ کی ایک رات'' میں بھی ہے اور حسن عسکری کے افسانے ''گٹھلیوں کے دام'' میں بھی موجود ہیں۔

منٹو کی فن کاری یہ ہے کہ انھوں نے نچلے درجے کی عام طوائف کی زندگی، اس کی نفسیات اور اس کے کردار کو نہایت سچائی اور دردمندی سے پیش کیا ہے۔ اس پیش کش میں نہ تو کہیں تحقیر اور مذمت کا جذبہ کارفرما نظر آتا ہے اور نہ کہیں سستی جذباتیت اور رکاکت کا احساس ہوتا ہے۔

''کالی شلوار'' کے سلسلے میں شیریں نے ایک پتے کی بات یہ کہی ہے کہ شنکر جو سلطانہ کے بندوں کے بدلے نوری سے کالی شلوار لا کر اسے دیتا ہے، وہ طوائف کا گاہک نہیں بلکہ وہ خود ایک مرد طوائف ہے۔ آج کل کی اصطلاح میں gigolo ہے۔ اور دراصل ''کالی شلوار'' میں منٹو کا مقصد اس مرد طوائف کے کردار کی پیش کش ہے۔

شیریں منٹو کے افسانوں کی طوائف کو موپاساں کے افسانے کی طوائف سے ملتی جلتی بتاتی ہیں۔ ''نیچے درجے کی رنڈی جس کے پاس دولت اور شہرت تو نہیں لیکن جس کے دل میں وسعت ہے۔'' ''موپاساں کے افسانے کی اس طوائف کی مثال دینے کے بعد جو دشمنوں سے اس طرح بدلہ لیتی ہے کہ ان کے ایک ایک سپاہی کو موذی جنسی بیماری میں مبتلا کر دیتی ہے، یہ تبصرہ کرتی ہیں کہ ''موپاساں کی طوائف بھی ایک حقیقت ہوسکتی ہے لیکن منٹو کی حقیقت بیں گہری نظر سے یہ بات پوشیدہ نہیں کہ طوائف

دراصل وہ ہوتی ہے جو بغیر کسی پس و پیش کے اپنا جسم دشمنوں کے سپرد کر کے دادِ عیش دیتی ہے اور اس کے ضمیر پر ذرا بھی آنچ نہیں آنے پاتی۔'' (نوری نہ ناری، ص ۱۰۸)

اس کی بے حد عمدہ مثال کے طور پر منٹو کے افسانے ''۱۹۱۹ء کی ایک بات'' کو پیش کیا جا سکتا ہے جس میں جلیاں والا باغ میں گوروں کی گولی سے ہلاک ہونے والا پہلا شہید ایک طوائف کا بیٹا تھا۔ اس کی دو نہایت حسین بہنیں شہر کی مشہور طوائفیں تھیں۔ دو روز بعد گورے انھیں اپنے دربار میں ناچنے کے لیے بلاتے ہیں۔ دونوں بہنیں زرق برق لباس پہنے، خوشبوؤں میں بسی گوروں کے سامنے محفل رقص و سرود گرم کرتی ہیں۔ افسانہ کا یہ وہ دلچسپ موڑ ہے بقول ممتاز شیریں

> ''افسانے کا راوی (جو منٹو نہیں) اس کے وجود سے اس قدر شرمسار ہے کہ وہ اپنی طرف سے کہانی کا اختتام یوں بیان کرتا ہے کہ ناچتے ناچتے ان دونوں بہنوں نے اپنے جسموں سے کپڑے نوچ پھینکے اور الف ننگی ہو گئیں۔ پھر ان گوروں سے کہا تم ان حسین جسموں کے ساتھ جو چاہے کر سکتے ہو مگر ہاتھ لگانے سے پہلے تمہارے چہروں پر ایک مرتبہ تھوک لینے دو۔ یہ کہنے پر ان دونوں بہنوں کو گولی سے اڑا دیا گیا۔ منٹو بات کی تہہ کو پا لیتے ہیں کہ راوی نے اپنی جانب سے کہانی کو یہ موڑ دیا ہے ورنہ حقیقت کچھ اور ہے۔ اس دریافت پر راوی چونک پڑتا ہے اور اعتراف کرتا ہے ''ہاں تمہارا قیاس درست ہے........ ان حرام زادیوں نے اپنے شہید بھائی کے نام پر بٹہ لگا دیا۔'' (ایضاً، ص ۱۰۸)

شیریں ان طوائف بہنوں کو سوگندھی، سلطانہ سے ذرا اونچے درجے کی طوائف بتاتی ہیں جو اپنے حسن اور رقص و موسیقی کے فن سے جادو جگا سکتی ہیں اور ان کی قیمت بھی ذرا اونچی ہے۔ لیکن وہ بھی ''اونچی طوائف کے اس زمرے میں نہیں آتیں جس کے گھر بڑے بڑے نواب زادے تہذیب سیکھنے کی خاطر بھیجے جاتے تھے۔ باذوق، سخن فہم، آدابِ محفل سے آگاہ، تعلیم سے آراستہ، تہذیب سے پیراستہ وہ طوائف جس کے پس منظر سے ایک پوری تہذیب وابستہ ہے، وہ امراؤ جان ادا ہو سکتی ہے۔'' (ایضاً) شیریں نے منٹو کا اور اس کے فن کا مغربی فنکار اور اس کے فکشن سے نہ صرف تقابل کیا ہے بلکہ بعض جگہ ان پر منٹو کے فن، اس کی فکر اور اس کے بلند مقصد کو ترجیح بھی دی ہے۔ منٹو کے کئی ایک افسانوں کی کھلے دل سے تعریف کی ہے تو کئی افسانوں کی فنی خامیوں کی نشاندہی بھی کی ہے۔

یقیناً منٹو پر ممتاز شیریں کی تنقید ان کے ادبی کارناموں میں ایک اہم اور ممتاز مقام رکھتی ہے۔

منٹو ہمارے ادب کا اہم اور متنازعہ فیہ افسانہ نگار ہے۔ عام طور پر اسے جنس نگاری کی حیثیت سے پیش کیا جاتا ہے اور اس کی سچی حقیقت نگاری کے اعتراف سے پہلے اس پر فحش نگاری کا الزام عائد کر دیا جاتا ہے۔ ممتاز شیریں کی منفرد عطایہ ہے کہ انھوں نے ان الزامات کا اثر لیے بغیر منٹو کے باطن میں پرورش پانے والے انسان کے تدریجی ارتقا کا مکمل جائزہ لیا ہے اور یہ دریافت خالصتاً ممتاز شیریں کی ہے کہ منٹو کے ابتدائی افسانوں میں فطری انسان کا اور آخری افسانوں میں نامکمل انسان کا تصور موجود ہے اور ان کے معصیت، معصومیت اور ترغیب کے مرکب نسوانی کردار سادہ اور یک رخے نہیں بلکہ متنوع شخصیتوں کے حامل ہیں۔ یہ منٹو کی خوش نصیبی ہے کہ اسے ایک ایسا نقاد ملا جسے فن افسانہ نگاری میں گہری دلچسپی تھی اور جس نے تنظیمی مصلحتوں اور ہنگامی سرگرمیوں کی روشنی یا تاریکی سے ہٹ کر اس کے کام کو تخلیقی ادب کی تاریخ کے تناظر میں رکھ کر دیکھا۔ یوں ممتاز شیریں نے اپنے دور کے ایک عظیم فن کار کی سائکی سے بہت سوچ سمجھ کر، احتیاط اور پوری ذمہ داری کے ساتھ رابطہ قائم کیا ہے۔

خالد اشرف

منٹو، محمد حسن عسکری اور نظریہ

محمد حسن عسکری (۷۸-۱۹۱۹ء) نے ابتدا جنس کے موضوع سے کی تھی اور ان کے فکری سفر کا اختتام مسجد نشینی پر ہوا۔ سعادت حسن منٹو (۵۵-۱۹۱۲ء) کے تخلیقی سفر کا آغاز مارکسیت سے ہوا تھا اور انجام شراب کی لت پر ہوا۔ عسکری صاحب کا فرنچ ادب، اسلامی تاریخ، فنِ موسیقی اور فنِ تعمیر کا مطالعہ وسیع تھا جبکہ منٹو نے خود کو فکشن اور فلم تک محدود رکھا۔ عسکری صاحب اعلیٰ تعلیم یافتہ تھے مگر نوجوانی کے زمانے سے ہی کھوئے ہوؤں کی جستجو میں مشرق کی بازیافت تک پہنچ گئے۔ منٹو ان سے کم تعلیم یافتہ تھے، مگر ترقی پسندی کی لبرل اقدار کو تاعمر مطمحِ نظر بنائے رہے۔

دراصل منٹو اور عسکری دو ایسے خطوط مخالف تھے جن کا اتصال ممکن ہی نہیں تھا، لیکن پاکستان کی تاریخ میں ایک عرصہ ایسا گزرا کہ دونوں شیر وشکر نظر آنے لگے گو کہ یہ مدتِ اتصال زیادہ دیر قائم نہ رہ سکی۔ دیانت داری کا تقاضہ ہے کہ اجتماع ضدین کے اس واقعے کو مع پس منظر دیکھا جائے۔

پس منظر کی تفصیل غیر منقسم کشمیر کو پاکستان میں ضم کرنے کے منصوبے کے تحت پاکستانی فوج کی در اندازی سے شروع ہوتی ہے جو اگست ۱۹۴۷ء ہی میں شروع ہو گئی تھی اور جنوری ۱۹۴۹ء میں ہوئی جنگ بندی پر منتج ہوئی۔ ڈاکٹر محمد دین تاثیر، جو انجمن ترقی پسند مصنفین کے بانیوں میں سے تھے، ان نوں ترقی پسندوں سے ذاتی وجوہ سے خفا تھے اور نام نہاد آزاد کشمیر، کی حکومت میں ایک بڑے عہدے سے سبکدوش ہونے والے تھے۔ انھوں نے پاکستان کی ہندوستان مخالف لابی کا دل جیتنے کے لیے کچھ عام ادیبوں کو اور تمام ترقی پسند ادیبوں کو ایک سرکلر ارسال کیا، جس میں متنازعہ کشمیر کے بابت ان کی رائے مانگی گئی تھیں۔ ترقی پسندوں نے اس شر انگیز خط کا نوٹس نہیں لیا تو تاثیر صاحب نے ان کو ہندوستان نواز اور نظریۂ پاکستان کے مخالفین کے طور پر ذرائع ابلاغ میں پینٹ کرنا شروع کر دیا۔ یہ بات

۱۹۴۸ء کے ابتدائی مہینوں کی تھی، جب لاہور اور کراچی میں انجمن شاخیں قائم کر رہی تھی۔ محمد حسن عسکری میرٹھ سے لاہور پہنچے تھے۔ انھوں نے اسی گرم بازاری میں جب انتظار حسین کے زیر ادارت نکلنے والے سابق ترقی پسند اخبار 'نظام' میں ایک مضمون لکھا جس میں ترقی پسندوں کے تقسیم مخالف (گویا پاکستان مخالف) رویے کی نکتہ چینی کی گئی تھی اور پاکستان کے ترقی پسندوں کے رویے کو مشکوک قرار دیا گیا تھا۔ لاہور سے چار ترقی پسند رسالے۔ نقوش، سویرا، ادبِ لطیف اور جاوید نکل رہے تھے۔ نقوش کی ادارت ترقی پسند انجمن مصنفین پاکستان کے جنرل سکریٹری احمد ندیم قاسمی، سویرا کی ادارت ساحر لدھیانوی، ادب لطیف کی ادارت چودھری برادران اور جاوید کے مدیر عارف عبدالمتین تھے۔ شاہد احمد دہلوی کے ساقی کا احیا اور صمد شاہین، ممتاز شیریں کے نیا دور کی شروعات بھی یہیں ہوئی تھی .... 'ساقی' اور 'نیا دور' ترقی پسندی کے مخالف پرچے تھے۔

مئی ۱۹۴۹ء میں ترقی پسندوں کے ذریعے منائے .... جانے پر ڈاکٹر تاثیر نے لاہور میں ان کے خلاف بڑا پروپیگنڈا کیا، اس مہم میں محمد حسن عسکری، ممتاز شیریں، صمد شاہین، شورش کاشمیری، شاہد احمد دہلوی، ''ڈان'' کے مدیر الطاف حسین اور مارننگ نیوز کے مدیر زیڈ اے بھی شامل تھے۔ نتیجتاً ترقی پسندوں کو ملازمتوں سے نکالا گیا اور ان کی کارروائیوں کی خفیہ نگرانی کی جانے لگی۔ محمد حسن عسکری کے میرٹھ کالج کے شاگرد اور حلقہ بگوش انتظار حسین نے اپنی یادداشتوں 'چراغوں کا دھواں' میں ۱۹۴۸ء کے پاکستان کا نقشہ کھینچتے ہوئے لکھا ہے:

> ''تاثیر صاحب، ترقی پسند تحریک سے بدکے ہوئے تھے، ان کے یہاں پاکستانیت زور مار رہی تھی۔ عسکری صاحب کا اس تحریک سے پہلے ہی بیر چلا آ رہا تھا۔ پاکستان کے قیام نے جلتی پر تیل کا کام کیا۔ عسکری صاحب کے لیے اب سے پہلے ادب مقدم تھا، باقی ہر چیز ثانوی تھی۔ اب ان کے لیے پاکستان مقدم ٹھہرا باقی ہر چیز ثانوی۔ سو وہ ادب کو پاکستان کے تابع دیکھنا چاہتے تھے، مگر ترقی پسند تو پہلے ہی ادب کو مارکسیت کی کنیزی میں دے چکے تھے، ان کا تقسیم کے بارے میں اپنا ردعمل تھا، بس ان حالات میں عسکری، تاثیر اتحاد وجود میں آیا۔''
>
> (چراغوں کا دھواں، دہلی ۲۰۱۲ء، ص ۴۶)

لطف کی بات یہ کہ عسکری صاحب سوویت یونین، کے شیدائی رہ چکے تھے۔ انتظار حسین مزید لکھتے ہیں:

> ''پھر جب ساقی (دوبارہ) نکل آیا تو عسکری صاحب اپنی یہ بحث وہاں لے گئے،

جو پاکستان سے وفاداری کے سوال سے پاکستانی ادب کے کے سوال پر گئی۔ پھر عسکری صاحب نے ایک اور زقند لگائی اور اسلامی ادب، کا سوال کھڑا کر دیا۔
............عسکری صاحب کی زقندوں کا کیا پوچھو ہو زقندیں تو انھوں نے ایسی ایسی بھریں کہ ایک وقت میں سوویت یونین روس کی پالیسیوں کے سب سے بڑے وکیل وہی نظر آنے لگے۔ مگر اک ذرا ٹھہریے ابھی تو میں اس زمانے کو اپنے تصور میں لا رہا ہوں۔''

(چراغوں کا دھواں، ص ۳۵)

صرف سوویت یونین ہی نہیں، عسکری صاحب کرشن چندر کے افسانے 'زندگی کے موڑ پر' میں توصیفی مضمون سپرد قلم کر چکے تھے۔ ان الفاظ میں کہ اس کہانی میں رہٹ کی جوزوں زوں سنائی دیتی ہے، اس میں انھیں سیاروں کے نغمے کی گونج سنائی دی تھی۔ یہ بات دوسری ہے کہ تھوڑے عرصے بعد ہی عسکری صاحب کا دل سوویت یونین، کرشن چندر اور محمد دین تاثیر تینوں سے بھر گیا اور وہ نئے حاشیہ برداروں کی تلاش میں نکل کھڑے ہوئے۔

بات پاکستان سے وفاداری کی ہو رہی تھی۔ ۱۹۴۸ء کا سال پاکستان کے ترقی پسندوں کے لیے بڑے عتاب کا سال ثابت ہوا۔ کراچی سے ماضی کے ترقی پسند رسالے 'ساقی' اور صمد شاہین، ممتاز شیریں کے 'نیا دور' اور لاہور سے انتظار حسین کی ادارت میں جاری ہونے والے سابق ترقی پسند رسالے 'نظام' نے پاکستانی ادب/ اسلامی ادب کے محمد حسن عسکری کے پروجیکٹ کو تشہیر کے ذرائع فراہم کیے۔ عسکری صاحب کا ادبی پروجیکٹ کیا تھا اور اس کی ڈور کس طرح مذہب سے جا کر ملتی ہے، اس کو سمجھنے کے لیے ان کے مضمون 'ہمارا ادبی شعور اور مسلمان (مشمولہ 'انسان اور آدمی') سے اقتباس دیکھے جائیں:

''اس زمانے کے تمام اہل دماغ حضرات میں ایک اکبر الہ آبادی ایسا تھا جسے مسلمانوں کی پوری صورتحال کا گہرا اور سچا علم تھا۔ اسے یہ بھی معلوم تھا کہ مغرب کا مقابلہ کرنے کے لے مسلمانوں کو کیا کرنا چاہیے۔ صرف وہی ایک آدمی تھا جس نے انگریزوں کی لائی ہوئی چیزوں میں استعارے اور علامتیں دیکھیں اور ان کے معنی قوم کو سمجھانے کی کوشش کی، مگر اسے ہنسوڑ یا پرانی لکیر کا فقیر سمجھ کر ٹال دیا گیا۔''

(انسان اور آدمی، علی گڑھ، ۱۹۷۶ء، ص ۱۲۵)

''یہ طبقہ ظاہری نفاست کا ایسا دلدادہ ہوا تھا کہ قوت و عظمت سب سے کنارہ کش

ہو گیا تھا۔ مشکر کی شوقینی کا جو نتیجہ ہوتا ہے، وہی ہوا اور مسلمان مشرقی پنجاب میں
اپنے سات آٹھ لاکھ آدمی کٹوا آئے۔ اور پاکستان بننے کے بعد بھی زندگی کے
چھوٹے چھوٹے مسئلے میں ہر ایک سے پوچھتے پھرتے ہیں کہ کدھر جائیں، کدھر نہ
جائیں۔'' (ایضاً، ص ۱۳۱)

عسکری صاحب (گو کہ عربی سے ناواقف تھے۔)

''میں تصوف کی کتابیں پڑھنے کی کوشش کر رہا ہوں، مشکل یہ ہے کہ عربی نہیں
جانتا ہوں اور اسلامی علوم سے بھی واقف نہیں۔ ساری عمر تو یورپ کی غلامی میں
گزری۔''

خط مشمولہ 'مشرق کی بازیافت'، مرتبہ پروفیسر ابوالکلام قاسمی، علی گڑھ، ۱۹۸۲ء، ص ۱۳۸)

کے ان اقتباسات سے اندازہ ہوتا ہے کہ وہ اسلامی فکر وفلسفے کی بنیاد پر شعر وادب کو جانچنے پرکھتے تھے۔
عسکری صاحب دیانت دار اور درویش صفت انسان تھے، اس لیے اپنے ملی افکار کی اقبال کی طرح پردہ
پوشی نہیں کرتے تھے۔ انھوں نے بلا تکلف اکبر الہ آبادی جیسے قدامت پرست اور قدرت اللہ شہاب
(حوالہ: یا خدا) جیسے جاہ پرست ادیبوں کو ہیرو بنایا۔ ویسے بھی شعری تنقید میں وہ مولانا اشرف علی تھانوی
کو بڑا ناقد اور شارح قرار دیتے تھے۔ اکبر الہ آبادی اور قدرت اللہ شہاب کو Endorse کرنے کے
بعد ان کا اگلا آئیڈیل عظیم بیگ چغتائی قرار پاتے ہیں، جب وہ لکھتے ہیں:

''اس پورے دور میں (پریم چند کو چھوڑ کر) بس ایک عظیم بیگ چغتائی کے افسانے
ہیں جن میں کچھ زندگی ہے۔......... بہر حال، ایک محدود معنوں میں ہم عظیم بیگ
چغتائی کو مسلمانوں کا نمائندہ کہہ سکتے ہیں۔''

عسکری صاحب اپنی تنقیدی معصومیت کی بنا پر عظیم بیگ چغتائی کو قومی ہیرو کا خلعت عطا کرتے ہیں، لیکن
عظیم بیگ چغتائی کا قلم ان کو دوسری ہی دنیا کا انسان بتا رہا ہے:

''اصلاحِ قوم یا اصلاح مذہب کے لیے افسانہ لکھنا گناہِ کبیرہ سمجھتا ہوں۔ افسانہ
لکھتے وقت تمام تر توجہ اس پر رکھتا ہوں کہ افسانہ خواہ مفید ہو یا نہ ہو، دلچسپ ضرور
ہو۔''

(بحوالہ پروفیسر صغیر افراہیم: ماہنامہ 'ساقی' دہلی، عظیم بیگ چغتائی نمبر، ۱۹۳۵ء، ص ۵۹)

دراصل عسکری صاحب کو پاکستان کی شکل میں ان کا دلی آئیڈیل مل گیا، جس کو یو پی کے شریف مسلمانوں

نے ایک قرآنی آدرش کی تکمیل کی شکل میں دیکھا تھا اور جو سرمایہ دارانہ یا آمرانہ یا سیکولر نظام پر مبنی ریاستوں سے ہٹ کر جنوبی ایشیا میں مذہبی ریاست کی شکل میں دنیا کے سامنے اولیں مثال بن کر سامنے آیا تھا۔ ابھی دنیا کی دوسری مذہبی ریاست یعنی اسرائیل کے قیام میں دو سال کا عرصہ اور پاکستانی خوابوں کی شکست میں ربع صدی کا عرصہ باقی تھا۔

بہر حال خوب سے خوب تر اسلامی تخلیقیت کے حامل ادیبوں کی تلاش میں عسکری صاحب ناصر کاظمی اور انتظار حسین تک پہنچے لیکن تھوڑے عرصے بعد ناصر کاظمی سے نالاں ہو کر سلیم احمد کی شاعری میں اسلامی آئیڈیل ڈھونڈھ نکالے۔ انتظار حسین پر ایک بار اس درجہ خفا ہو گئے کہ جب انتظار حسین نے ان کے ایک افسانے کو ٹیلی وائز کرنے کا ارادہ کیا تو عسکری صاحب بھڑک گئے۔ انتظار حسین لکھتے ہیں:

> ''اب زمانہ وہ تھا کہ عسکری صاحب نے ریڈیو سے بھی قطع تعلق کر لیا تھا اور ٹی وی سے قطع تعلق کا کیا سوال، اس سے تو شروع دن سے تعلق رکھا ہی نہیں تھا۔ تو اچانک مجھے ان کا ایک خط موصول ہوا۔ نہایت روکھا خط۔ نہ دعا نہ سلام، نہ خیر و عافیت، نہ کوئی گپ شپ۔ صرف چند سطریں کہ میں نے سنا ہے تم میری کسی کہانی کو ٹی وی کے لیے ڈرامے میں ڈھال رہے ہو۔ اگر تم نے ایسا کیا تو سمجھ لو کہ میں تمہارے خلاف عدالتی کارروائی کروں گا۔'' (چراغوں کا دھواں، ص ۵۱)

دراصل عسکری صاحب اشفاق احمد جیسے سرکاری صوفیوں سے نالاں تھے، جنھوں نے پاکستان ٹیلی ویژن پر ادبی و نیم ادبی سیریلوں اور ڈرامے پیش کر کے لاکھوں کروڑوں کمائے، بعد میں یہی کام ان کی بیگم بانو قدسیہ، انور سجاد، مستنصر حسین تارڑ اور اصغر ندیم سید وغیرہ نے کیا۔ عسکری صاحب تو صرف اور صرف پاکستانی ادیبوں کی تحریروں میں اسلامی تہذیبی روایات کو متشکل دیکھنے کے متمنی تھے اور ایک دفعہ جب پنجاب کے ایک گاؤں میں عوام نے ایک نہر مل جل کر کھودی تو عسکری صاحب اس قدر خوش ہوئے کہ انھوں نے 'ساقی' میں 'جھلکیاں' کے تحت لکھ ڈالا کہ یہ ایسا اہم قومی واقعہ ہے کہ ادیبوں کو اس پر افسانے اور نظمیں لکھنی چاہئیں۔

بہر حال بات ہو رہی تھی حسن عسکری صاحب کی اسلامی ادیبوں کی تلاش و شناخت کی مہم کی۔ ادھر کراچی سے صمد شاہین نے 'نیا دور' کو ترقی پسندوں کی مخالفت کے لیے وقف کر دیا 'ڈان'، 'احسان' اور 'شورش کاشمیری کے اخبار 'چٹان' نے بھی اس مہم میں بڑھ چڑھ کر حصہ لیا تو ماحول کافی گرما گیا۔ یہاں تک کہ ۱۹۴۹ء کے یوم مئی پر لاہور کی کئی مساجد کے اماموں نے ترقی پسندوں کے خلاف کفر

کے فتوے تک دے ڈالے۔ عسکری صاحب نے 'ساقی' کے کالم 'جھلکیاں' میں ترقی پسندوں کو پاکستان دشمن اور ففتھ کالمسٹ تک لکھ دیا۔ اب حکومتِ پاکستان میں ایک اعلیٰ عہدہ حاصل کرنے والے اور ادب میں انقلاب کے حامی اختر حسین رائے پوری بھی ڈاکٹر تاثیر، عسکری صاحب اور صمد شاہین کے ملامتی گروہ میں شامل ہو گئے۔ انجمن ترقی پسند مصنفین کے جنرل سکریٹری احمد ندیم قاسمی کو گرفتار کرلیا گیا، پھر عبداللہ ملک اور کنور محمد اشرف، سبط حسن، ممتاز حسین اور حمید اختر اور ابراہیم جلیس وغیرہ کو بھی پرویئویٹ تشدد اور سرکاری احتساب کا یہ سلسلہ کیمونسٹ پارٹی آف پاکستان اور انجمن ترقی پسند مصنفین کے غیر قانونی قرار دیئے جانے اور راول پنڈی سازش کیس میں سجاد ظہیر اور فیض وغیرہ کی گرفتاری پر ختم ہوا۔

ادھر خوب سے خوب تر کی تلاش میں غرق عسکری صاحب نے ڈاکٹر تاثیر کے افسرانہ تحکم سے پریشان ہو کر ان کے خلاف نہایت سخت مضمون لکھا اور سعادت حسن منٹو کی طرف دوستی کا ہاتھ بڑھا دیا، جو ان دنوں ترقی پسندوں کے معتوب تھے۔ حالانکہ آزادی سے قبل تک عسکری صاحب، منٹو کو قابلِ اعتنا نہیں سمجھتے تھے، جبکہ ان کے شاہکار 'نیا قانون'، 'بابو گوپی ناتھ'، 'ہتک'، 'دھواں'، 'بو' اور 'کالی شلوار' جب تک شائع ہو چکے تھے۔ جنوری ۱۹۴۶ء کے 'ساقی' میں عسکری صاحب نے لکھا تھا کہ نئے ادب کی تحریک میں اب چند سانس باقی رہ گئے ہیں اور پچھلے دس سال میں اس تحریک نے جو ادب پیدا کیا ہے، وہ صرف انڈر گریجویٹ ادب ہے۔ انھوں نے مزید لکھا تھا:

> ''عصمت چغتائی کے مضمون ''دوزخی'' کو چھوڑ کر (ایسی ایک آدھ چیز اور ہو تو اس وقت یاد نہیں آ رہی) اس ادب میں کوئی چیز ایسی ہے ہی نہیں جو سنجیدہ ذوق رکھنے والے دماغ کو زیادہ دیر تک مصروف رکھ سکے۔ میٹھا برس لگتا ہے تو اسکول کی لونڈیاں تک ایسا ادب پیدا کر لیتی ہیں۔''

(اجمل کمال: منٹو کی غلط تعبیر: مشمولہ سعادت حسن منٹو ایک لیجنڈ، دہلی، ۲۰۰۷ء، ص ۷۹۰)

لیکن پاکستان کی تشکیل کے بعد عسکری صاحب نے اپنے نقطۂ نظر کو تبدیل کرنے کے ساتھ ساتھ بقول انتظار حسین:

> ''اب عسکری صاحب نے ایک نئے گھر کا رستہ دیکھ لیا تھا۔ تاثیر صاحب سے یاری کٹ اب روز شام کو وہ لکشمی منشن کی طرف جاتے نظر آتے جہاں منٹو صاحب رہتے تھے۔
>
> عسکری منٹو دوستی بہت بارآور ثابت ہوئی۔ عسکری صاحب کو جس شے کی

اس وقت تلاش تھی وہ اولاً منٹو صاحب ہی کے یہاں سے انھیں دستیاب ہوئی۔ اصل میں وہ پاکستانی ادب کی ضرورت کا اعلان تو کر بیٹھے تھے مگر انھیں کوئی ایسا نمونہ دستیاب نہیں ہو رہا تھا جسے وہ اعتماد کے ساتھ پاکستانی ادب کے طور پر پیش کر سکیں۔ 'کھول دو' نے ان کی اس ضرورت کو پورا کیا۔''

(چراغوں کا دھواں، ص ۴۷)

دراصل یہ عسکری منٹو اتحاد 'سیاہ حاشیے' (۱۹۴۸ء) کا دیباچہ بقلم عسکری صاحب لکھے جانے کے وقت وجود میں آیا تھا۔ 'سیاہ حاشیے' میں عسکری صاحب نے کچھ غیر معمولی اور کچھ عجیب و غریب قسم کے Theorisations کیے تھے۔

اس دیباچے میں عسکری صاحب نے ترقی پسند افسانہ نگاروں، بالخصوص کرشن چندر پر بالواسطہ چوٹیں کی تھیں، جبکہ ایک زمانے میں وہ کرشن چندر کے مداح رہ چکے تھے۔ اس دیباچے کے لکھوائے جانے کے بارے میں منٹو کے اس زمانے کے نوجوان دوست محمد اسد اللہ (مقیم جرمنی) نے اپنی کتاب 'منٹو میرا دوست' (۱۹۵۵ء) میں منٹو۔ عسکری تعلقات کی اصل نوعیت کو ظاہر کرتے ہوئے لکھا تھا:

''میں نے ایک دن ان سے پوچھا۔''اب پاکستان آنے کے بعد آپ کو کب گالیاں ملنی شروع ہوئیں؟'' کہنے لگے۔''یار! میرے یہاں عسکری آیا کرتا تھا۔ ان دنوں وہ لاہور ہی میں تھا۔ وہ میرے یہاں آتا اور خاموش بیٹھا بیٹھا مجھے بور کرتا تھا۔ میں نے ایک دن گفتگو شروع کرنے کے لیے اس سے کہہ دیا، میری کتاب 'سیاہ حاشیے' شائع ہو رہی ہے، تم اس پر دیباچہ لکھو، حالانکہ مجھے اس دیباچہ بازی سے اور دیباچہ قسم کی چیز سے نفرت ہے۔ لیکن میں نے پتہ نہیں کس موڈ میں کہہ دیا۔ چنانچہ حسن عسکری نے دیباچہ لکھا۔ اب تک مجھے علماء اور حکومت گالیاں دیتی تھی اس دیباچے کے بعد ادیب حضرات مجھے گالیاں دینے لگے۔ حالانکہ یہ سارے ادیب میرے دوست تھے۔ لیکن سچ تو یہ ہے کہ یہ دیباچہ لکھوا کر میں نے غلطی ہی کی، کیونکہ وہ دیباچہ ہے بھی بے معنی۔''

(منٹو میرا دوست، کراچی ۱۹۵۵ء، ص ۱۰۹)

اسد اللہ نے منٹو سے مزید دریافت کیا کہ عسکری صاحب سے ان کا رشتہ ذہنی تھا یا ذاتی تو منٹو نے جھلا کر جواب دیا تھا کہ ان کا کسی سے کوئی ذہنی رشتہ نہیں تھا۔ اور منٹو جیسے کشادہ ذہن فنکار کا عسکری جیسے

روحانیت پسند ادیب سے رشتہ ہو ہی نہیں سکتا تھا۔ عسکری صاحب تقسیم کے قبل ہی سے مسلم لیگ نظریے کی حمایت کر رہے تھے اور بعد میں 'پاکستانی ادب' کا سلسلہ بھی شروع کر دیا تھا۔ بقول آفتاب احمد گاندھی جی کے قتل پر خوشی کا اظہار کیا تھا۔ ستمبر ۱۹۴۸ء کے ساقی میں جھلکیاں کے تحت عسکری صاحب نے فیض احمد فیض پر طنز کرتے ہوئے لکھا تھا:

''پاکستان بننے کے بعد مسلمان شاعروں نے پاکستان کا خیر مقدم جس خوبصورتی سے کیا ہے، وہ بھی قابلِ داد ہے۔ ہمارے شاعروں کو گلہ ہے کہ ہم نے تو نہ جانے کیا کیا خواب دیکھے تھے اور تعبیر بالکل الٹی ہوئی۔ ابھی ہماری منزل نہیں آئی، ہمیں تو بہت دور جانا ہے! آپ کو دیکھئے اور آپ کے خوابوں کو دیکھئے! جیسے تاریخ کو چاہیے تھا کہ حرکت کرنے سے پہلے آپ سے مشورہ کر لیتی کہ لو بھئی اب میں آگے کھسکتی ہوں، بولو مزدوروں کی اجرت میں پانچ فیصدی اضافہ کرواتے ہو یا دس فیصدی؟''

اسی مضمون میں آگے چل کر رقمطراز ہیں:

''قوم نے اپنے آپ کو پالیا، قوم کی منزل آگئی۔ ہاں، ویسے، اگر آپ کو چلنے ہی کا شوق ہو تو بسم اللہ، پائے مرا لنگ نیست۔''

(بحوالہ اجمل کمال: منٹو کی غلط تعبیر، مشمولہ منٹو ایک لیجنڈ، دہلی ۲۰۰۷ء، ص۹۲)

عسکری صاحب پاکستان کی صورتحال کو تمام مسلمانوں کے خوابوں اور آرزوؤں کی تعبیر سمجھتے ہیں اور پاکستانی یعنی مسلمان ادیبوں کو مشورہ دیتے ہیں کہ پاکستان کے ادب میں اسلامی روح کا ہونا ضروری ہے، کیونکہ پاکستان کی اساس اسلام پر ہے لیکن منٹو کو مذہب یا روحانیت نام کی کسی شے سے کوئی دلچسپی نہیں تھی، وہ بمبئی میں بڑی کشادہ آزادہ رو بلکہ بے راہ رو زندگی گزرا چکے تھے۔ ان کا نظریۂ حیات عسکری صاحب کے وژن کے برخلاف تھا۔ جب انھوں نے بمبئی میں فرقہ وارانہ فسادات اپنی آنکھوں کے سامنے ہوتے دیکھے تو ان کا ردعمل سیکولر اور انسان پرستانہ تھا۔ شیام کے خاکے، مرلی کی دھن (۱۹۵۱ء)، میں وہ لکھتے ہیں:

''چودہ اگست کا دن میرے سامنے بمبئی میں منایا گیا۔ پاکستان اور بھارت دونوں آزاد ملک قرار دیئے گئے تھے۔ لوگ بہت مسرور تھے مگر قتل اور آگ کی وارداتیں باقاعدہ جاری تھیں۔ ہندوستان زندہ باد، کے ساتھ ساتھ پاکستان زندہ باد کے

نعرے بھی لگتے تھے۔ کانگریس کے ترنگے کے ساتھ اسلامی پرچم بھی لہراتا تھا۔
پنڈت جواہر لال نہرو اور قائدِ اعظم محمد علی جناح دونوں کے نعرے بازاروں اور
سڑکوں میں گونجتے تھے۔ سمجھ میں نہیں آتا تھا کہ ہندوستان اپنا وطن ہے یا پاکستان!
اور وہ لہو کس کا ہے جو ہر روز اتنی بیدردی سے بہایا جارہا ہے۔ وہ ہڈیاں کہاں جلائی
یا دفن کی جائیں گی جن پر سے لگے مذہب کا گوشت پوست چیلیں اور گدھ نوچ
نوچ کر کھا گئے تھے۔''

(گنجے فرشتے، دہلی، ۱۹۸۳ء، ص۱۸۲)

دوسری طرف عسکری صاحب کی روحانیت کی لے اس درجہ بلند ہورہی تھی کہ ان کو منٹو کے مزاج واطوار میں خلافتِ راشدہ کی جھلکیاں نظر آنے لگی تھیں۔ انھوں نے اپنے ایک اہم نظریاتی مضمون میں اظہارِ مسرت کرتے ہوئے لکھا تھا:

''پچھلے سال منٹو نے متعدد کوششیں کیں کہ ترقی پسندی کے مروجہ تصور کو بدلا جائے اور ادیب اسلام کو اپنے تصورِ حیات کی اساس بنائیں اور اسلامی اصولوں کی بنیاد پر سماجی اور معاشی انصاف کا مطالبہ کریں۔ منٹو ادیبوں سے گھنٹوں اس بات پر جھگڑتے رہے ہیں کہ ہمارے لیے خالی انسانیت پرستی کافی نہیں ہے، ہمیں انسان کا وہ تصور قبول کرنا ہوگا جو اسلام نے پیش کیا ہے...... اس زمانے میں خلافتِ راشدہ کا تصور اس طرح ان کے دماغ پر مسلط تھا کہ وہ چاہتے تھے بس آج ہی پاکستان خلافتِ راشدہ کا نمونہ بن جائے اور سارا پاکستان کا صاحبِ اقتدار طبقہ حضرت عمر کی تقلید کرنے لگے۔''

(ماہنامہ 'آج کل'، منٹو نمبر، نئی دہلی، مئی ۲۰۱۲ء، ص۵)

ادھر عسکری صاحب منٹو کی شخصیت میں اسلامی روحانیت کے رنگ بھر رہے تھے، ادھر منٹو شراب پی پی کر تنگدستی اور ذہنی گھٹن سے نجات حاصل کرنے کی کوشش کررہے تھے۔ ان کے پرانے اور بدنام دوست دیوان سنگھ مفتون نے ان کے ذہن کا خاکہ ان الفاظ میں مرتب کیا تھا:

''منٹو مذہباً مسلمان تھے مگر میں نے ان سے مذہب کے متعلق کبھی کوئی بات نہیں سنی۔
وہ ایسے ہی مسلمان تھے جیسے میں سکھ خیالات کے اعتبار سے وہ نیم کمیونسٹ تھے۔''

یہی نہیں کہ منٹو فکری اعتبار سے نیم کمیونسٹ تھے، وہ تصورِ پاکستان سے بھی متفق نہیں تھے۔ اسی لیے انھوں نے بلونت گارگی سے کہا تھا کہ ''میں پاکستان جارہا ہوں، تاکہ وہاں پر ایک منٹو ہو جو وہاں کی سیاسی

حرمزدگیوں کا پردہ فاش کر سکے!''

عسکری صاحب نے اپنے مضمون 'فسادات اور اردو ادب' میں ترقی پسندوں کے ذریعے دو قومی نظریہ کی بنیاد پر ہوئی تقسیم کی مخالفت کیے جانے پر نکتہ چینی کرتے ہوئے تحریر کیا تھا:

''ان (افسانوں) کا ایک خطرناک پہلو یہ بھی ہے کہ ان میں مسلمانوں اور پاکستان کے خلاف بڑا زہریلا پروپیگنڈہ ملتا ہے......ان کا مجموعی اثر مسلمانوں کے خلاف ہے۔ اول تو فسادات کی زیادہ ذمہ داری مسلمانوں کے سر رکھی جاتی ہے، دوسرے تقسیم کو بس کی گانٹھ بتایا جاتا ہے۔ حالانکہ تقسیم یعنی پاکستان کا قیام مسلمانوں کا عزیز ترین سیاسی آدرش رہا ہے۔ ان (ترقی پسند) افسانوں میں کوشش ہوتی ہے کہ مسلمانوں کو پاکستان کے بنیادی اصولوں سے واقف کرایا جائے۔''

عسکری صاحب تقسیم یعنی قیام پاکستان کو ''مسلمانوں کا عزیز ترین سیاسی آدرش'' قرار دے رہے تھے، جب کہ سعادت حسن منٹو 'چچا سام کے نام ایک خط' (مجموعہ: اوپر نیچے اور درمیان) میں تقسیم کی مخالفت واضح الفاظ میں کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

''میرا ملک ہندوستان سے کٹ کر کیوں بنا؟ کیسے آزاد ہوا۔ یہ تو آپ کو اچھی طرح معلوم ہے......جس طرح میرا ملک کٹ کر آزاد ہوا، اسی طرح میں کٹ کر آزاد ہوا ہوں۔ چچا جان، یہ بات تو آپ جیسے ہمہ داں عالم سے چھپی ہوئی نہیں ہونی چاہیے کہ جس پرندے کے پر کاٹ کر آزاد کیا گیا ہو، اس کی آزادی کیسی ہوگی؟''

(ماہنامہ 'آج کل'، منٹو نمبر، نئی دہلی، مئی ۲۰۱۲ء، ص ٦)

سعادت حسن منٹو اپنی تحریروں میں مذہب کی بنیاد پر ہوئی تقسیم کو ناپسندیدہ قرار دے رہے تھے اور آزادی کے بجائے مسلسل 'بٹوارہ' کی اصطلاح استعمال کر رہے تھے مگر عسکری صاحب ہزاروں لاکھوں انسانوں کے قتل و خون میں اپنے خوابوں کی تعبیر دیکھ رہے تھے۔ انھوں نے مضمون 'فسادات اور اردو ادب' میں فرقہ وارانہ منفیت کی انتہا کو پہنچتے ہوئے لکھا تھا:

''ہمیں ہزاروں مسلمانوں کے قتل عام پر نوحے اور مرثیے نہیں چاہئیں۔ لاکھوں آدمیوں کی موت بھی بذات خود کوئی اہم معنویت نہیں رکھتی۔ اگر ہمارے پچاس لاکھ آدمی خوددار انسانوں کی طرح ظالموں کا مقابلہ کرتے ہوئے مرجائیں تو یہ بڑی خوشی کی بات ہوگی۔ لیکن ہمارے پانچ آدمی جان بچانے کے لالچ میں میدان سے

بھاگ کھڑے ہوں تو ہمارے لیے یہ ایک المیہ ہے۔ ہم تو بس یہی چاہتے ہیں کہ
ہمارے ادیب ہمارے کردار کا محاسبہ کریں اور ہمیں یہ بتائیں کہ ہمارے ساتھ کیا
ٹریجڈی واقع ہوئی ہے۔ ہمارا کردار ہماری روایتوں کے شایانِ شان ہے یا نہیں؟''
(ماہنامہ 'آج کل'، منٹو نمبر، نئی دہلی، مئی ۲۰۱۲ء، ص ۶)

عسکری صاحب ۱۹۴۷ء کے المیے کو ہندو مسلم تفریق کے پیمانوں سے دیکھتے ہیں اور تشدد کو باعث افتخار سمجھتے ہیں جبکہ منٹو فرقہ وارانہ فسادات سے متعلق تحریر کیے گئے اپنے افسانوں 'سیاہ حاشیے'، 'دو قومیں'، 'سہائے' اور 'رام کھلاون' وغیرہ میں مقتولین کو عقاید کی بنیاد پر الگ الگ خانوں میں تقسیم نہیں کرتے، حالانکہ فرقہ پرستوں نے ان کو بمبئی فلم انڈسٹری کی شاہانہ زندگی چھوڑ کر پاکستان میں سادہ زندگی بسر کرنے پر مجبور کیا تھا۔ ان کا افسانہ 'سہائے' دراصل ان کے بمبئی میں قیام کے دنوں کے آخری دنوں کی سوانح ہے، جس کی ابتدا ہی ان کی سیکولر فکر اور ترقی پسندانہ نظریہ کی عکاسی کرتی ہے، جب وہ کہتے ہیں:

''یہ مت کہو کہ ایک لاکھ ہندو اور ایک لاکھ مسلمان مرے ہیں، یہ کہو کہ دو لاکھ انسان
مرے ہیں۔ ٹریجڈی اصل میں یہ ہے کہ مارنے والے اور مرنے والے کسی بھی
..............''

ان اقتباسات سے محمد حسن عسکری اور منٹو کا فکری اور نظریاتی بعد واضح ہو جاتا ہے۔ عسکری صاحب مسلم لیگ کے حامیوں میں تھے اور پاکستان کو برصغیر کے مسلمانوں کی امنگوں اور آرزوؤں کی تعبیر مانتے تھے۔ پاکستان کے قیام کے بعد انھوں نے ڈاکٹر تاثیر سے انتظار حسین، سلیم احمد اور منٹو وغیرہ ادیبوں کو اسلامی ادب تخلیق کرنے کا کام تفویض کیا اور ابتداءً ان کو اپنی فکر کی تعمیل بھی نظر آئی۔ اسی لیے ابتدائی عرصے میں انھوں نے اظہارِ اطمینان کرتے ہوئے لکھا تھا:

''ہمارے ادیبوں کو پتہ چل گیا کہ ہم ایک خاص جماعت کے فرد ہیں اور چاہے قوم
کے عزائم سے دلچسپی لیں یا نہ لیں، ہمارا مستقبل قوم کے مستقبل سے الگ نہیں ہو
سکتا۔ اس احساس کے ساتھ ساتھ مسلمان ادیبوں کو اپنی ذمہ داریوں کا بھی خیال آیا
ہے۔ قوم اور ادیبوں میں مفاہمت کا سلسلہ کو شروع ہو گیا ہے، مگر ابھی مشکل یہ ہے
کہ قوم ادیبوں کو نہیں پہچانتی، ان کے تخلیقی کام سے دلچسپی نہیں رکھتی۔ مگر دوسری
طرف حکومت کے عمال نے ادب اور ادیبوں کی طرف توجہ شروع کر دی ہے۔''
(ستارہ یا بادبان، علی گڑھ ۱۹۷۷ء، ص ۱۳۷)

عسکری صاحب نے سرکاری عمال کے ذریعے ادیبوں کی طرف توجہ دیئے جانے پر خوشی کا اظہار کیا ہے۔ یہ وہی زمانہ ہے جب ان کو سرکاری جریدے 'ماہ نو' کی ادارت سونپی گئی تھی، جو عسکری صاحب کا پاکستان میں پہلا روزگار تھا۔ اس کے بعد نہایت طمانیت اور تحکم کی لفظیات میں عسکری صاحب 'نوزائیدہ مملکت کے ادیبوں' شاعروں کو مطلع کرتے ہیں کہ:

> ''پاکستان کے ادیب اب اس مہم کا آغاز کرنے والے ہیں کہ جن اقدار اور تصورات کا نام پاکستان ہے، انھیں افسانے اور نظمیں لکھ کر خود سمجھیں اور دوسروں کو سمجھنے کا موقع دیں۔ ہم صرف اس طرح پاکستان کے استحکام میں مدد دے سکتے ہیں۔'' (ماہنامہ 'آج کل'، منٹونمبر، نئی دہلی، مئی ۲۰۱۲ء، ص ۶)

ادھر عسکری صاحب اسلامی ادب/ پاکستانی ادب کے پروجیکٹ میں منٹو کو شامل کرنے کی کوشش کر رہے تھے، ادھر ترقی پسندوں کی کانفرنس بابت نومبر ۱۹۴۹ء میں منٹو کو رجعت پسند ادیب قرار دے ڈالا جو ترقی پسندوں پر حکومت اور حکومت پرست ادیبوں کے گروپ کے ذریعے تحریری اور جسمانی حملے کیے جانے کا انتہا پسندانہ ردعمل تھا۔

منٹو جو باقاعدہ ترقی پسند تو نہیں تھے، لیکن ترقی پسندانہ شعور اور سیکولر نظریہ ضرور رکھتے تھے، اپنے ترقی پسند دوستوں: احمد ندیم قاسمی، حمید اختر، صفدر مسرور، سبط حسن وغیرہ کی تحریک پر پاس کی گئی اس قرارداد سے بھڑک گئے اور ان کی انا بری طرح مجروح ہوئی۔

منٹو نے اپنے کیریر کی ابتدا صحافت سے کی تھی اور پارس، مصور، اور کارواں وغیرہ اخبار و رسائل سے وابستہ رہ چکے تھے۔ جون ۱۹۴۸ء میں عسکری صاحب نے منٹو کے ساتھ مل کر 'اردو ادب' جاری کرنے کا فیصلہ کیا، لیکن اس پر عمل جنوری ۱۹۴۹ء میں ہو سکا جب دو ماہی اردو ادب کا پہلا شمارہ کراچی سے شائع ہوا۔ اس میں کچھ ترقی پسندوں کی تخلیقات بھی شائع کی گئی تھیں، لیکن اکثریت ان قلم کاروں کی تھی جو ترقی پسندی سے دور تھے۔ اسی شمارے میں محمد حسن عسکری کا مضمون 'قائد اعظم محمد علی جناح، ہمارا ادبی شعور اور مسلمان'، اور آفتاب احمد کا 'شاعری میں کفر' بھی شائع کیے گئے تھے۔ دوسرے شمارے میں بھی یہی ملی جلی صورت حال نظر آتی تھی۔ حالانکہ 'اردو ادب' میں ''نظریاتی وابستگی سے پرہیز کا اعلان کیا گیا تھا، لیکن کہیں براہ راست اور کہیں بالواسطہ ترقی پسندوں پر چوٹیں کی گئی تھیں۔ مثال کے طور پر:

> ''اردو ادب ترقی کو صرف پسند نہیں کرے گا، بلکہ ترقی کے لیے ایسی راہیں پیدا

کرے گا کہ وہ خود 'اردو ادب' سے ہمکنار ہو۔''

انتظار حسین 'اردو ادب' کے دم توڑنے پر تبصرہ کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

''ویسے تو بس دو ہی پرچے نکلے، مگر کس دھوم سے نکلے اور اگلے پچھلے کتنے حساب چکائے گئے۔ پھر عسکری صاحب کے اسلامی ادب کا شگوفہ بھی یہیں سے پھوٹا تھا۔''

(چراغوں کا دھواں، ص ۴۹)

'اردو ادب' کی طنز و تعریف کے جواب میں پاکستانی ترقی پسندوں کے سرخیل احمد ندیم قاسمی نے جریدہ 'سنگ میل' (پشاور، اکتوبر ۱۹۴۸ء) میں منٹو کے نام ایک 'کھلا خط' شایع کیا:

''عصمت، کرشن، بیدی اور منٹو کے فرائض ابھی ختم نہیں ہوئے ہیں اور محمد حسن عسکری کی عبارت پر آپ کے دستخط بھلے نہیں معلوم ہوتے ہیں۔ اس تعمیری دور میں ادب برائے ادب کی افیون سے بچئے۔ اردو ادب، ضرور نکالیے مگر ایک معین نظریے کے ساتھ، حسن عسکری سے ضرور تعاون کیجئے مگر ان کے نظریات کو مشرف بہ زندگی بنانے کا اور انجمن ترقی پسند مصنفین پاکستان کی جن سرگرمیوں سے آپ کو شکایت ہے ان کا برملا اظہار کیجئے۔''

اسی خط میں قاسمی صاحب نے مزید لکھا تھا کہ حسن عسکری کی تنقید کی چٹان سے اچانک منٹو کے فنی کمالات کا جو فوارہ بلند ہوا ہے، اس کی وجہ محض یہ ہے کہ عسکری کو منٹو سے ایک کام لینا ہے۔ اور وہ کام ہے ترقی پسندوں کی صفوں میں انتشار پیدا کرنے کا!

احمد ندیم قاسمی کے کھلے خط کا ردِ عمل یہ ہوا کہ منٹو غصے میں بھرے ہوئے قاسمی کے گھر گئے اور چیخ کر اعلان کیا کہ ''تم نے مجھے کھلا خط لکھا ہے نا احمد ندیم قاسمی، میں تمہارے نام بند چٹھی لکھوں گا! لیکن منٹو کا غصہ عارضی ثابت ہوا۔ پورا خط پڑھنے کے بعد منٹو نے ان الفاظ میں اپنا ردِ عمل ظاہر کیا۔

''مجھے اتنا کمزور نہ سمجھو کہ میں عسکری کی منفیت پسندی کے وعظ یا تمہارے ترقی پسندی کے لکچر سے متاثر اور مرعوب ہو سکتا ہوں۔ میں وہی لکھتا رہوں گا جو میں دیکھتا ہوں اور سوچتا ہوں اور محسوس کرتا ہوں، عسکری شریف آدمی ہے، دروازے پر آواز آتی ہے۔ ''میاؤں'' یعنی میں آ جاؤں، کچھ دیر بعد وہ کمرے میں میری کسی ننھی بچی سے لاڈ پیار کرتا ہے پھر اٹھ کھڑا ہوتا ہے اور کہتا ہے ''میاؤں'' یعنی میں جاؤں! اور تم کہہ رہے ہو وہ مجھے بھٹکا رہا ہے۔''

عسکری۔ منٹو اتحاد اور ترقی پسندوں سے ان کی رسہ کشی اور سرد مہری دو تین سال تک چلتی رہی اور جب بہت سے ترقی پسند کہنہ ادیب گرفتار کر لیے گئے تو ترقی پسند رسائل پر پابندیاں عائد کر دی گئیں اور انجمن ترقی پسند مصنفین کو غیر قانونی قرار دے دیا گیا تو عسکری صاحب اور منٹو کا اتحاد بھی ختم ہو گیا اور 'اردو ادب' بھی دم توڑ گیا۔ پھر تو عسکری صاحب اور منٹو کے درمیان فاصلے اس درجہ بڑھے کہ جب کراچی کی عدالت میں 'اوپر نیچے درمیان' کا مقدمہ منٹو پر چلا تو عسکری صاحب ممتاز شیریں یا صمد شاہین، جو تینوں ان دنوں کراچی میں تھے، منٹو کے آس پاس بھی نہیں پھٹکے کیونکہ عسکری اینڈ کمپنی کا مقصد پورا ہو چکا تھا۔ دوسری طرف منٹو پاکستان میں گھٹن اور فرسٹریشن سے بچنے کے لیے شراب میں ڈوبتے جا رہے تھے اور عسکری صاحب پروفیسری کا باعزت عہدہ حاصل کر کے تصوف و روحانیت کے مسائل میں غرق ہو چکے تھے۔ ان دنوں منٹو نے اپنی حالتِ زار بیان کرتے ہوئے لکھا تھا:

''میں پہلے بھی سوچتا تھا اور اب بھی سوچتا ہوں کہ میں کیا ہوں، اس ملک میں جسے دنیا کی سب سے بڑی اسلامی سلطنت کہا جاتا ہے، میرا کیا مقام ہے، میرا کیا موقف ہے؟

آپ اسے افسانہ کہہ لیجئے مگر میرے لیے یہ ایک تلخ حقیقت ہے کہ میں ابھی تک خود کو اپنے ملک میں جسے پاکستان کہتے ہیں اور جو مجھے بہت عزیز ہے، اپنا صحیح مقام تلاش نہیں کر سکا۔ یہی وجہ ہے کہ میری روح بے چین رہتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ میں کبھی پاگل خانے میں اور کبھی ہسپتال میں ہوتا ہوں۔''

منٹو اور عسکری صاحب کی ذہنی ساخت وفکری مزاج کے فرق کو مزید واضح کرنے کے لیے چچا سام کے نام منٹو کے خطوط نما مضامین کا مطالعہ کرنے سے بڑی دلچسپ حقیقتیں سامنے آتی ہیں۔ لیکن یہ ایک الگ موضوع ہے۔ فی الحال منٹو کے ایک اور مضمون 'اللہ کا فضل ہے' سے اقتباس، جس میں پاکستان میں حکومت کی طرف سے شروع کی گئی شراب بندی کا ذکر کرتے ہوئے وہ لکھتے ہیں:

''ہماری حکومت ملاؤں کو بھی خوش رکھنا چاہتی ہے اور شرابیوں کو بھی۔ حالانکہ مزے کی بات یہ ہے کہ شرابیوں میں کئی ملاّ موجود ہیں اور ملاؤں میں اکثر شرابی ....

بہر حال شراب بکتی رہے گی۔''

یہی نہیں، چچا سام کے نام ساتویں خط میں لکھتے ہیں کہ پاکستان کے سارے کمیونسٹ مثلاً احمد ندیم قاسمی، سبط حسن، عبداللہ ملک، فیروز دین منصور، احمد راہی، حمید اختر، نازش کاشمیری اور پروفیسر صفدر میر ان کے

دوست ہیں اور وہ ان سے قرض لیتے رہتے ہیں اور تمام دوسری محولا بالا تحریریں ثابت کرتی ہیں کہ منٹو ایک روشن خیال، کشادہ ذہن اور روادار انسان تھے۔ جہاں تک ان کے ادبی نظریے کا تعلق ہے وہ انجمن ترقی پسند سے عملاً کبھی وابستہ نہیں رہے، لیکن ترقی پسندی کے فکری مزاج سے ہمیشہ وابستہ رہے۔ مملکت خدا داد میں بس کر کبھی انھوں نے اپنی روشن خیالی کو ترک نہیں کیا جس کے نتیجے میں کئی طرح کے نقصانات بھی اٹھائے، لیکن وہ اپنے نظریے پر اپنے طرز زندگی سے کبھی دور نہیں گئے۔

ندیم احمد

منٹواور ترقی پسندی

معمولی ادیب تو خیر کیا کہیے بڑے فن کاروں کو بھی کسی ایسے آفاقی نظام کا سہارا لینا پڑتا ہے ہے جو وقتی طور پر ہی سہی لیکن ان کے بے ربط احساسات میں ایک توازن پیدا کرے۔ کسی آفاقی نظام کے بغیر ادیب کچھ چکرا سا جاتا ہے۔ محض محسوسات کے بھروسے ادیب کچھ دور تو چل سکتا ہے لیکن زیادہ دنوں تک ادب تخلیق نہیں کر سکتا۔ اسے کسی نہ کسی نظام کا سہارا لینا ہی پڑتا ہے۔ یہ سہارا مذہب، اشتراکیت یا شہوانیت، کوئی بھی چیز ہو سکتی ہے۔ اتفاق سے منٹو نے اپنی ابتدا میں اشتراکیت کا انتخاب کیا۔ منٹو کو اگر باری علیگ جیسے کمیونسٹ رہنما نہ بھی ملتے تو بھی وہ اشتراکیت کی طرف کھنچے چلے جاتے کیونکہ اس زمانے کا عام رجحان ہی یہی تھا۔ ہندوستان ہی میں نہیں ساری دنیا میں عام نوجوان اس تحریک میں ایک عجیب وغریب کشش محسوس کر رہے تھے۔ سرریلسٹوں تک نے موجودہ سماجی نظام پر تنقید کے لیے اشتراکی نقطۂ نظر کی پابندی قبول کر لی تھی۔ محمد حسن عسکری نے اس صورت حال پر گفتگو کرتے ہوئے ایک دفعہ بڑی عمدہ بات کہی تھی:

> ”کسی آفاقی نظام پر یقین کے بغیر عام فن کار کا تخیل اتنا مہمل، بے جان اور بانجھ ہو جاتا ہے کہ مصوری کو موت سے بچانے کے لیے یہ رائے دی گئی کہ مصور تجارتی کمپنیوں کے اشتہار بنایا کریں۔ کم سے کم لکس سوپ کے پرچار سے اشتراکیت کا پروپیگنڈہ تو بہتر ہے۔ اور تو الگ رہے سرریلسٹوں کو دیکھئے جو ہر پابندی یہاں تک کہ عقل کی پابندی تک سے آزاد ہونا چاہتے ہیں لیکن ان کی لاچاری اور بے بسی قابلِ غور ہے۔ ان کے بنیادی اصول ہیں:
>
> ا۔ ذہن میں لاشعور کی نمائندگی

۲۔ مارکسی نقطۂ نظر سے موجودہ سماج پر تنقید

ممکن ہے اشتراکیت گھناونی اور قابلِ نفرت ہو لیکن اس کو کیا کیا جائے کہ دنیا بے اختیار اس کی طرف کھنچی چلی جارہی ہے۔''

ایک نوجوان ادیب کی حیثیت سے منٹو نے بھی اس اشتراکی انقلاب کا اثر قبول کیا۔ اس زمانے میں اشتراکیت اور اس کے زیر اثر لکھے گئے روسی فکشن کا مطالعہ منٹو نے ۱۹۳۶ء کے نام نہاد ترقی پسندوں کے مقابلے میں کچھ زیادہ ہی کیا تھا۔ افسانے کی دنیا میں قدم رکھنے سے پہلے اس نے ۱۹۳۳ء میں روسی ادب کے تراجم پیش کیے اور رسالہ 'ہمایوں' اور رسالہ 'عالمگیر' لاہور کے لیے روسی اور فرانسیسی ادب نمبر مرتب کیے۔ وکٹر ہیوگو کے ناول Last Days of Condemned کا ترجمہ اسیر کی سر گذشت ۱۹۳۳ء میں شائع ہو چکا تھا۔ آسکر وائلڈ کے ڈراما 'ویرا' کا ترجمہ منٹو نے 'انقلابِ روس کی خونی داستان' کے ذیلی عنوان کے ساتھ ۱۹۳۴ء میں کیا۔ روسی افسانوں کے تراجم پر مشتمل اس کی کتاب باری علیگ کے بائیس صفحات کے دیباچے کے ساتھ ۱۹۳۴ء میں شایع ہوئی۔ گویا اس طرح آہستہ آہستہ نہایت ہی غیر محسوس طریقے سے وہ ادبی دنیا میں ایک نئی ادبی تحریک کے لیے راہ ہموار کر رہا تھا۔ باری علیگ نے جو اس نئے ادیب میں ایک بڑا انقلابی دیکھ رہے تھے 'روسی افسانے' کے دیباچے میں لکھا:

''روسی ادب کے مطالعے کے بعد مترجم نے روسی طرز کا ایک مختصر طبع زاد افسانہ 'تماشا' لکھا ہے۔ افسانہ کا محل وقوع امرتسر کی جگہ ماسکو نظر آتا ہے۔ خالد نقاب پوش ہندوستانی خاتون کا بچہ ہونے کی نسبت سرخ دامن کا پروردہ دکھائی دیتا ہے۔''

ایک آتش نفس انقلابی کی طرح منٹو نے اس دور میں روس کے اشتراکی انقلاب اور روسی ادب کا پر جوش علمی اور عملی خیر مقدم کیا تھا۔ اپنی تخلیقی زندگی کے تشکیلی دور کی طرف اشارہ کرتے ہوئے منٹو نے خود اس حقیقت کا اعتراف کیا ہے:

''کہاں ماسکو، کہاں امرتسر، مگر میں اور حسن عباس نئے نئے باغی نہیں تھے۔ دسویں جماعت میں دنیا کا نقشہ نکال کر ہم کئی بار خشکی کے راستے روس پہنچنے کی اسکیمیں بنا چکے تھے۔ حالانکہ ان دنوں فیروز الدین منصور ابھی کامریڈ ایف ڈی منصور نہیں بنے تھے اور کامریڈ سجاد ظہیر شاید ننھے میاں ہی تھے۔ ہم نے امرتسر ہی کو ماسکو متصور کر لیا تھا اور اسی کے گلی کوچوں میں مستبد اور جابر حکمرانوں کا انجام دیکھنا چاہتے تھے۔ کٹڑہ جمیل سنگھ، کرموں ڈیوڑھی، یا چوک فرید میں زاریت کا تابوت گھسیٹ کر

اس میں آخری کیل ٹھونکنا چاہتے تھے۔''

سوویت روس اور اشتراکیت اس دور میں منٹو کے لیے عجیب وغریب کشش رکھتے تھے اور یہ کشش اس کے پاکستان جانے کے بعد بھی قائم رہی۔ چنانچہ قیام پاکستان کے دوران لکھے گئے اپنے ایک فیچر نما مضمون 'کارل مارکس' میں اس نے لکھا:

''سوویت روس اب خواب نہیں۔ خیال خام نہیں۔ دیوانہ پن نہیں---ایک ٹھوس حقیقت ہے---وہ حقیقت جو ہٹلر کے فولادی ارادوں سے کئی ہزار میل لمبے جنگی میدانوں میں ٹکرائی اور جس نے فاشیت--- آہن پوش فاشیت کے ٹکڑے ٹکڑے کر دیئے---وہ اشتراکیت جو کبھی سر پھرے لونڈوں کا کھیل سمجھا جاتا تھا۔ وہ اشتراکیت جو کبھی دل بہلاوے کا ایک ذریعہ سمجھا جاتا تھا---وہ اشتراکیت جس کے ساتھ یورپ کی متعدد طہارت پسند قوموں نے ایک فاحشہ کا سا سلوک کیا---وہی اشتراکیت جو ننگ دین اور ننگ انسانیت یقین کی جاتی تھی۔ آج روس کی وسیع و عریض میدانوں میں بیمار انسانیت کے لیے امید کی ایک کرن بن کر چمک رہی ہے۔ یہ وہی اشتراکیت ہے۔ جس کا نقشہ آج سے تقریباً ڈیڑھ سو سال پہلے کارل مارکس نے تیار کیا--- قابل احترام ہے یہ انسان جس نے اپنی ذات کے لیے نہیں، اپنی قوم کے لیے نہیں۔ اپنی نسل کے لیے نہیں۔ اپنے ملک کے لیے نہیں، بلکہ ساری دنیا کے لیے۔ ساری انسانیت کے لیے، مساوات اور اخوت کا ایک ذریعہ تلاش کیا۔''

۱۹۳۵ء میں جب منٹو علی گڑھ مسلم یونیورسٹی میں زیر تعلیم تھا اس زمانے میں منٹو سے اپنی پہلی ملاقات کا ذکر کرتے ہوئے سردار جعفری نے بھی اس کی انقلاب پسندی اور اشتراکی نظام سے والہانہ شیفتگی کا ذکر کیا ہے:

''جب مشاعرے سے باہر نکلا تو ایک انتہائی ذہین آنکھوں اور بیمار چہرے کا طالب علم مجھے اپنے کمرے میں یہ کہہ کر لے گیا۔ میں بھی انقلابی ہوں۔ اس کے کمرے میں وکٹر ہیوگو کی بڑی تصویر لگی ہوئی تھی اور میز پر چند دوستوں کے ساتھ اس کی اپنی تصویر تھی۔ جس کی پشت پر گورکی کا ایک اقتباس لکھا ہوا تھا۔ یہ سعادت حسن منٹو تھا۔ اس نے مجھے بھگت سنگھ پڑھنے کے لیے دیئے اور وکٹر ہیوگو اور گورکی سے آشنا کیا۔''

روسی ادیبوں سے منٹو کی یہ محبت اس انقلاب کی خاطر تھی جو وہ دنیا بھر میں لانا چاہتا تھا۔ اس محبت کے جذبے کے ساتھ ساتھ برطانوی سامراج کی وحشت و بربریت سے حقارت کا جذبہ بھی اس کے یہاں شباب پر تھا چنانچہ ان دنوں جذبوں کی فنکارانہ تجسیم منٹو کے پہلے افسانوی مجموعے 'آتش پارے' میں موجود ہے۔ ۱۹۳۶ء میں شائع ہونے والی اس کتاب کے بیشتر افسانے انقلابی حقیقت نگاری کے بہترین بیانیہ کی حیثیت رکھتے ہیں۔ اس مجموعے میں شامل چند افسانوں کے یہ اقتباسات دیکھیں:

''ان دنوں جب کبھی میں سلیم کے جواب پر غور کرتا ہوں تو مجھے معلوم ہوتا ہے کہ سلیم درحقیقت انقلاب پسند واقع ہوا ہے۔ اس کے یہ معنی نہیں کہ وہ کسی سلطنت کا تختہ الٹنے کے درپے ہے۔ یا وہ دیگر انقلاب پسندوں کی طرح چوراہوں میں بم پھینک کر دہشت پھیلانا چاہتا ہے، بلکہ جہاں تک میرا خیال ہے، وہ ہر چیز میں انقلاب دیکھنا چاہتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ اس کی نظریں اپنے کمرے میں پڑی ہوئی اشیاء کو ایک ہی جگہ پر نہ دیکھ سکتی تھیں۔ ممکن ہے میرا یہ قیافہ کسی حد تک غلط ہو مگر میں یہ وثوق سے کہہ سکتا ہوں کہ اس کی جستجو کسی ایسے انقلاب کی طرف رجوع کرتی ہے جس کے آثار اس کے کمرے کی روزانہ تبدیلیوں سے ظاہر ہیں۔'' (انقلاب پسند)

....

''ہر وہ چیز جو تم سے چرالی گئی ہو، تمھیں حق حاصل ہے کہ اسے ہر ممکن طریقے سے اپنے قبضے میں لے آؤ......مگر یاد رہے تمہاری یہ کوشش کامیاب ہونی چاہیے ورنہ ایسا کرتے ہوئے پکڑے جانا اور اذیتیں اٹھانا عبث ہے۔
لڑکے اٹھے اور بابا جی کو شب بخیر کہتے ہوئے کوٹھری کے دروازے سے باہر چلے گئے۔ بوڑھے کی نگاہیں ان کو تاریکی میں گم ہوتے دیکھ رہی تھیں۔ تھوڑی دیر اسی طرح دیکھنے کے بعد وہ اٹھا اور کوٹھری کا دروازہ بند کرتے ہوئے بولا:
آہ! اگر بڑے ہو کر وہ صرف کھوئی ہوئی چیزیں واپس لے سکیں! بوڑھے کو خدا معلوم ان لڑکوں سے کیا امید تھی؟ (چوری)

.....

''وقت گزرتا گیا---وہ خونی گھڑی قریب تر آتی گئی۔

سہ پہر کا وقت تھا۔ خالد، اس کا باپ اور والدہ صحن میں خاموش بیٹھے ایک دوسرے کی طرف خاموش نگاہوں سے تک رہے تھے۔ ہوا سسکیاں بھرتی ہوئی چل رہی تھی۔

تڑ۔تڑ۔تڑ۔تڑ..................

یہ آواز سنتے ہی خالد کے باپ کے چہرے کا رنگ کاغذ کی طرح سفید ہو گیا۔ زبان سے بمشکل اس قدر کہہ سکا:

گولی!

(تماشہ)

''تماشہ'' کا یہ آخری اقتباس بتاتا ہے کہ ۱۹۱۹ء میں رونما ہونے والے جلیانوالہ باغ کے قتل عام نے انقلابی منٹو کو بری طرح متاثر کیا تھا۔ سات برس کے منٹو پر اس واقعہ نے ایسی وحشت قائم کر رکھی تھی کہ زندگی کے آخری ایام میں بھی وہ اس کی گرفت سے نہ نکل سکا۔ اس کے افسانے 'اسٹوڈینٹ یونین کیمپ'، 'سوراج' اور '۱۹۱۹ء کی ایک بات' میں بھی اس سانحہ کا ذکر موجود ہے۔ 'آتش پارے' کے افسانوں کے ذریعے منٹو ایک نئے انقلابی کی حیثیت سے پوری طرح قائم ہو چکا تھا۔ انجمن ترقی پسند مصنفین ابھی وجود میں نہیں آئی تھی لیکن منٹو نے عام زندگی کے المیوں کو سمیٹنا شروع کر دیا تھا۔ 'آتش پارے' کے متعلق فتح محمد ملک نے درست لکھا ہے کہ

> ''اس کتاب کا ہر افسانہ انقلابی حقیقت نگاری کی روسی روایت سے پھوٹا ہے۔ اگر ہم 'آتش پارے' کا موازنہ نامور ترین ترقی پسند افسانہ نگاروں کے پہلے افسانوی مجموعہ کے ساتھ کریں تو یہ حقیقت بخوبی واضح ہو جاتی ہے کہ جس وقت یہ خواب و خیال کی وادیوں میں فرار کی راہوں پر گامزن تھے اور ایک پادر ہوا رومانیت ان کا ادبی مسلک ہو کر رہ گئی تھی عین اس وقت سعادت حسن منٹو زندگی کے سنگین حقائق سے مردانہ وار پنجہ آزما تھے۔''

اردو ادب کی تاریخ کی یہ بہت بڑی ستم ظریفی تھی کہ جس شخص نے زندگی کی سفاک حقیقتوں اور ٹھکرائے ہوئے مخلوق کے مصائب و آلام کو سب سے پہلے اپنے افسانوں میں جگہ دی اور اس طرح ۱۹۳۶ء کی تحریک کی اصلی روح کو برقرار رکھا اس پر ترقی پسندوں نے رجعت پرستی کی تہمت عائد کی اور اس طرح مطعون کیا کہ ملاح بھی پانی مانگنے لگے۔ ترقی پسند تحریک نئی بنیادوں پر نئی تعمیر کا خواب لے کر آئی تھی اور بقول سلیم احمد

''اس کا بنیادی یقین یہ تھا کہ معاشرے کو ادب کے ذریعے بدلا جا سکتا ہے اس کا مطلب یہ ہوا کہ یہ تحریک خارجی تبدیلیوں سے زیادہ انسانوں کی باطنی تبدیلیوں میں یقین رکھتی تھی اور اندر کے انقلاب کو حقیقی انقلاب سمجھتی تھی اور ان معنوں میں اس تحریک کا مقصد صرف ایک خاص قسم کا ادب پیدا کرنا نہیں تھا۔ بلکہ وہ ادب کے ذریعے ایک نیا طرز زندگی تخلیق کرنا چاہتی تھی۔''

کم سے کم منٹو کی نظر میں اس تحریک کا یہی مقصد تھا اپنی تحریروں کے ذریعے اس نے ساری زندگی اسی طرز کی معنویت دریافت کرنے میں گزاری۔ ممکن ہے وہ ساری عمر ایک مخصوص طرح کا ترقی پسند رہا ہو لیکن نام نہاد ترقی پسندوں نے بعض خارجی اسباب کی بنا پر اس کے ساتھ جو سلوک کیا وہ ہماری ادبی تاریخ کا ایک نہایت ہی تکلیف دہ واقعہ ہے۔ فتح محمد ملک نے اس واقعہ کی طرف اشارہ کرتے ہوئے ایک دفعہ یہ بات کہی تھی کہ

''یہ کتنی المناک حقیقت ہے کہ ترقی پسند تحریک اپنے عروج کو پہنچنے کے بعد انڈین کمیونسٹ پارٹی کی آمریت کا شکار ہو کر انحطاط کے راستوں پر سرپٹ دوڑنے لگی اور نوبت یہاں تک آ پہنچی کہ جس شخص نے اپنے معاصرین پر فکری صلابت اور نظریاتی استقامت میں سبقت حاصل کرتے ہوئے آغاز کار ہی میں حریت فکر و عمل کی روشن مثال قائم کر دی تھی اس پر کمیونسٹ ملائیت نے رجعت پسندی کا فتویٰ صادر کر دیا۔''

ترقی پسندوں سے منٹو کا اصل جھگڑا تقسیم ہند کے بعد شروع ہوا۔ محمد حسن عسکری سے ادبی رفاقت بھی اس کی ایک وجہ بنی۔ 'جھلکیاں' میں محمد حسن عسکری نے ترقی پسندی پر جس طرح کے تیز حملے کیے تھے اس سے ترقی پسند بھنائے ہوئے تھے۔ منٹو، عسکری اتحاد انھیں کسی قیمت پر گوارا نہ تھا۔ اس زمانے کی ادبی سیاست کو یاد کرتے ہوئے انتظار حسین صاحب نے 'چراغوں کا دھواں' میں بڑی دلچسپ اور معنی خیز باتیں کہی ہیں۔ انھوں نے لکھا ہے کہ:

''عسکری، منٹو دوستی بہت بار آور ثابت ہوئی۔ عسکری صاحب کو جس شے کی اس وقت تلاش تھی وہ اولاً منٹو صاحب ہی کے یہاں انھیں دستیاب ہوئی۔ اصل میں وہ پاکستانی ادب کی ضرورت کا اعلان تو کر بیٹھے تھے مگر انھیں کوئی ایسا نمونہ دستیاب نہیں ہو رہا تھا جسے وہ اعتماد کے ساتھ پاکستانی ادب کے طور پر پیش کر سکیں۔

’کھول دو‘ نے ان کی اس ضرورت کو پورا کیا۔ ادھر کراچی میں ممتاز شیریں نے پاکستانی ادب کے دو نمونے دریافت کیے۔ قدرت اللہ شہاب کی طویل مختصر کہانی ’یا خدا‘ اور محمود ہاشمی کے رپورتاژوں کا مجموعہ ’کشمیر اداس ہے‘۔ عسکری صاحب اور ممتاز شیریں کو اول اول انہیں تین نمونوں پر گزارہ کرنا پڑا۔ ترقی پسندوں کو ’کھول دو‘ کی حد تک منٹو صاحب سے کوئی شکایت نہیں تھی۔ یہ افسانہ ان کے لیے قابل قبول تھا۔ جب حکومت کو اس پر اعتراض ہوا تو اور زیادہ قابل قبول ہو گیا۔ تین ترقی پسند رسالوں ’سویرا‘، ’ادب لطیف‘ اور ’نقوش‘ پر بیک وقت سرکاری عتاب آیا تھا۔ ان میں ’نقوش‘ کی بڑی خطا یہ تھی کہ اس میں ’کھول دو‘ شائع ہوا تھا۔ سرکاری کارروائی کے خلاف ترقی پسند ادیبوں کو تو احتجاج کرنا ہی تھا۔ عسکری صاحب بھی اس احتجاج میں پیش پیش تھے۔ عسکری صاحب ترقی پسند ادب پر اعتراض کرنا اپنا حق سمجھتے تھے۔ سرکار کو یہ حق دینے کے روادار نہیں تھے۔‘‘

یہ وہ زمانہ تھا جب ترقی پسندوں کو منٹو کے محاسن بھی عیوب نظر آ رہے تھے۔ جن افسانوں کو ترقی پسند ایک زمانے میں سر پر لیے پھرتے تھے اب وہ ان کے لیے باعث ننگ تھے۔ یہ جھگڑا ۱۹۴۷ء کے آس پاس شروع ہوا تھا چنانچہ ایک سال کے بعد ۱۹۴۸ء میں جب منٹو کے افسانوں کا مجموعہ ’چغد‘ سامنے آیا تو انھوں نے اپنے ترقی پسند احباب کا ذکر ان الفاظ میں کیا:

’’اس کتاب کا ایک افسانہ ’بابو گوپی ناتھ‘ جب ’ادب لطیف‘ میں شائع ہوا تو میں بمبئی میں ہی مقیم تھا۔ تمام ترقی پسند مصنفین نے اس کی بہت تعریف کی۔ اس کو اس سال کا شاہکار افسانہ قرار دیا۔ علی سردار جعفری، عصمت چغتائی اور کرشن چندر نے خصوصاً اس کو بہت سراہا، ’بل کے سائے‘ میں کرشن چندر نے اس کو نمایاں جگہ دی۔ مگر یکا یک خدا معلوم کیسا دورہ پڑا کہ سب ترقی پسند اس افسانے کی عظمت سے منحرف ہو گئے۔ شروع شروع میں دبی زبان میں اس پر تنقید شروع ہوئی، سرگوشیوں میں اس کو برا بھلا کہا گیا۔ مگر اب بھارت اور پاکستان کے تمام ترقی پسند ممٹیوں پر چڑھ کر اس افسانے کو رجعت پسند، اخلاق سے گرا ہوا، گھناؤنا اور شر انگیز قرار دے رہے ہیں۔ یہی سلوک میرے افسانے ’میرا نام رادھا ہے‘ کے ساتھ کیا گیا، حالانکہ جب شائع ہوا تھا تو تمام ترقی پسندوں نے اچھل اچھل کر اس کی تعریف و توصیف

کی تھی۔''

آگے چل کر منٹو نے سردار جعفری کے ایک خط کے حوالے سے ترقی پسندوں سے ان کے اختلاف کے ابتدائی وجوہ کو ان لفظوں میں بیان کیا:

''یہاں لاہور سے میرے پاس ایک خبر آئی ہے کہ تمہاری کسی نئی کتاب پر حسن عسکری مقدمہ لکھ رہے ہیں۔ سمجھ میں نہیں آسکا تمہارا اور حسن عسکری کا کیا ساتھ ہے۔ میں حسن عسکری کو بالکل مخلص نہیں سمجھتا۔ 'ترقی پسندوں' کی 'خبر رسانی' کا سلسلہ اور انتظام قابل داد ہے۔ یہاں کی خبریں 'کھیت واڑی' کے 'کرملن' میں بڑی صحت سے یوں چٹکیوں میں پہنچ جاتی ہیں۔ علی سردار کو یہاں سے جو خبر ملی، بڑی معتبر تھی۔ چنانچہ یہ ہوا کہ 'سیاہ حاشیے' پریس کی سیاہی لگنے سے پہلے ہی 'رو سیاہ' کر کے رجعت پسندی کی ٹوکری میں پھینک دی گئی۔''

'سیاہ حاشیے' تک آتے آتے حالات بالکل بدل چکے تھے۔ اس کتاب کو ترقی پسندوں نے محض اس لیے ٹاٹ باہر کیا کہ اس کا بیانیہ ان کے سیاسی اعتقادات پر ضرب لگاتا تھا اور اس کا دیباچہ ایک ایسے شخص نے لکھا تھا جسے ترقی پسند اپنا سب سے بڑا دشمن سمجھتے تھے۔ 'سیاہ حاشیے' پر جو لے دے شروع ہوئی اس میں گرمی اس وقت آئی جب احمد ندیم قاسمی نے منٹو کے نام ایک کھلی چٹھی لکھی، تیرہ صفحات پر پھیلا ہوا یہ خط بقول فتح محمد ملک ''محمد حسن عسکری کی نثری ہجو تھی'' اس وقت تو منٹو یا عسکری صاحب نے اس کا جواب نہیں دیا مگر جب ۱۹۵۱ء میں وہ 'یزید' کا اختتامیہ لکھنے بیٹھے تو 'سیاہ حاشیے' کے حوالے سے ترقی پسندوں کے حسن سلوک کا ذکر کرتے ہوئے لکھا کہ

''میرے ایک عزیز دوست نے تو یہاں تک کہا کہ میں نے لاشوں کی جیبوں میں سے سگریٹ کے ٹکڑے، انگوٹھیاں اور اس قسم کی دوسری چیزیں نکال نکال کر جمع کی ہیں۔ اس عزیز نے میرے نام ایک کھلی چٹھی بھی شائع کی جو وہ بڑی آسانی سے مجھے خود دے سکتے تھے .... مجھے غصہ تھا اس کا نہیں کہ مجھے الف نے کیوں غلط سمجھا۔ مجھے غصہ تھا اس بات کا کہ الف نے محض فیشن کے طور پر ایک سقیم و عقیم تحریک کی انگلی پکڑ کر بیرونی سیاست کے مصنوعی ابرو کے اشارے پر میری نیت پر شک کیا اور مجھے اس کسوٹی پر پرکھا جس پر صرف 'سرخی' ہی سونا تھی۔''

منٹو، عسکری اتحاد ترقی پسندوں کا ایک نیا مسئلہ تھا جسے انھوں نے یوں حل کیا کہ انجمن ترقی پسند

مصنفین کے اجلاس میں باقاعدہ ناموں کا اعلان کر کے منٹو سمیت چند ادیبوں کے بائیکاٹ کا اعلان کر دیا۔ نوجوان ادیبوں میں انتظار حسین بھی ان میں سے ایک تھے۔ 'نظام' میں ان کا قلم بعض اہم ترقی پسندوں کے خلاف رواں تھا۔ چنانچہ احتشام صاحب نے انھیں خط لکھا:

''بارود خانہ، لکھنؤ

۲۰/ جولائی ۴۸ء

محترمی تسلیم!

کئی دن ہوئے آپ کا خط ملا تھا کہ عید نمبر کے لیے کچھ لکھوں۔ میری خود خواہش تھی لیکن کچھ نہ لکھ سکا۔ ایک نظم ارسال خدمت ہے۔ اگر پسند آئے تو شائع کر دیجیے گا۔ موقعہ ملا تو پھر کچھ لکھوں گا۔ 'نظام' تو نہ جانے کہاں سے کہاں پہنچ گیا۔ مجھے صحیح طور پر اب تک اندازہ نہ ہو سکا کہ آپ اور عسکری صاحب اور آپ کے دوسرے ہم خیال کیا چاہتے ہیں۔ وہ کھل کر کچھ نہیں کہتے۔ عسکری صاحب تو اب کچھ صاف صاف کہنے لگے ہیں مگر ابھی تھوڑی سی جھنجھلاہٹ اور بڑھے گی تو وہ اور صاف باتیں کریں گے۔ جس راہ پر آپ لوگ چاہتے ہیں اس پر میں آپ کے ساتھ نہ چل سکوں گا۔ ادھر آپ حضرات نے میرے متعلق بہت کچھ لکھا ہے۔ لیکن میں جواب الجواب کے طور پر کچھ نہیں کہنا چاہتا۔ خیر اختلافات رکھنا برا نہیں بشرطیکہ ہم لوگ پر خلوص ہوں۔

'نظام' کبھی ملتا ہے کبھی نہیں۔ آپ کے بعض اڈیٹوریل تو بہت تکلیف دہ تھے لیکن بعض پسند آئے۔ آپ ترقی پسندی کو بھی تقسیم کرنا چاہتے ہیں تو پھر میں نہ جانے کس کے حصے میں پڑوں گا، اور پڑوں گا بھی یا نہیں۔ آپ ملت کی حکومت چاہتے ہیں اور میری عقل حیران ہے۔ آپ حضرات کا جوش و خروش نو دولتوں اور مذہب بدلنے والوں کا سا ہے۔ یہ کارواں کہاں جائے گا۔ میں نے دو مختصر مضامین حال ہی میں لکھے تھے۔ ایک 'نیا دور' کراچی میں شائع ہو رہا ہے۔ دوسرا 'نقوش' میں۔ میری خواہش ہے کہ آپ اور عسکری صاحب اس کے متعلق اپنے تاثرات سے مجھے آگاہ کریں۔ لیکن طعن و طنز کا نہیں، صحیح تنقید کا متمنی ہوں۔ یقین رکھیے کہ ہندوستان یا ہندوستان کے ادیب پاکستان کے دشمن نہیں ہیں۔ وہ کسی کے دشمن نہیں ہیں۔ لیکن

پاکستان جس طرح بنا ہے اس کی وجہ سے آپ خود مشکوک ہیں اور پریشان۔ آپ کے یہاں خود یہ کانٹا کھٹکتا ہے کہ جو کچھ ہوا اچھا نہیں ہوا۔ لیکن آپ آج محبِ وطن اور وفادار بن کر نہ جانے کیا کیا کہہ رہے ہیں۔ مجھے احساس ہے کہ آپ اور عسکری صاحب دونوں خامکار اور پرجوش ہیں لیکن یاد رکھئے ابھی آپ ردعمل کے ایک شدید دور سے گزریں گے۔

حسن عسکری صاحب سے تسلیم کہئے گا۔ ناشر نے 'آخری سلام' بھیج دیا ہے۔ پڑھ لوں تو اپنی رائے بھیج دوں گا۔ ابھی پڑھا نہیں۔ ترجمہ یقیناً اچھا ہی ہوگا۔ امید ہے کہ آپ لوگ اچھے ہوں گے۔

نیاز مند

احتشام حسین ''

احتشام حسین صاحب بڑے معتدل تھے لیکن دوسرے ترقی پسند اس رویے سے کوسوں دور تھے۔ انجمن کے اجلاس میں منٹو کے بائیکاٹ کے بعد بقول انتظار صاحب:

''پارٹی نے رجعت پسند ادیبوں کا حقہ پانی بند کر دیا تھا۔ باقاعدہ ناموں کا اعلان کیا گیا کہ فلاں فلاں ادیب ترقی پسند رسالوں میں نہیں چھپیں گے۔ مزید اعلان کیا گیا کہ سرکاری اور غیر سرکاری رجعت پسند رسالوں کا بائیکاٹ کیا جاتا ہے۔ کوئی ترقی پسند ان سے قلمی تعاون نہیں کرے گا۔''

اس زمانے کے ادبی ماحول میں لاہور سے تین رسالوں کی بڑی دھوم تھی۔ 'سویرا' اور 'ادبِ لطیف' تو پوری طرح قائم تھے۔ 'نقوش' ابھی ابھی نکلا تھا۔ تینوں ترقی پسند ادب کے ترجمان تھے اور ترقی پسند جم کر اس میں کوس لمن الملک بجا رہے تھے۔ مکتبۂ جدید کی جانب سے منٹو اور عسکری کی مشترکہ ادارت میں نکلنے والے رسالے 'اردو ادب' کا بھی ڈنکا بج رہا تھا۔ دراصل یہی وہ رسالہ تھا جس کے پہلے شمارے کی اشاعت کے بعد ترقی پسندوں اور منٹو کے درمیان کبھی نہ ختم ہونے والے اختلاف نے حتمی شکل اختیار کر لی تھی۔ 'اردو ادب' کے دو ہی پرچے نکلے مگر بڑی دھوم دھام سے۔ پہلے پرچے کی اشاعت کے بعد ہی منٹو اور عسکری سمیت چندر جعت پسند ادیبوں کا بائیکاٹ ہو چکا تھا چنانچہ اس کے دوسرے شمارے میں منٹو نے احمد ندیم قاسمی کے اس خط پر 'حقہ پانی بند' کی سرخی جمائی جس میں یہ اطلاع تھی کہ اب منٹو پر ترقی پسندوں کے دروازے ہمیشہ کے لیے بند ہیں:

''مجھے معلوم ہوا ہے کہ آپ میرا وہ خط جو میں نے کوئٹہ سے لکھا تھا، اپنے رسالہ 'اردو ادب' میں شائع کر رہے ہیں، میرے اس خط کی اشاعت روک لیں، جب میں نے آپ سے افسانہ طلب کیا تھا، تو ہماری انجمن (انجمن ترقی پسند مصنفین) نے ایسی کوئی پابندی عائد نہیں کر رکھی تھی کہ وہ رسالے جنہیں ترقی پسند ادب کی نمائندگی کا دعویٰ ہے، ایسے ادیبوں کی تحریریں شائع نہ کریں جنہیں ترقی پسند ادب کی تحریک سے اتفاق نہیں، اب یہ فیصلہ ہو چکا ہے اور میں انجمن کے منشور، آئین اور فیصلوں کا پابند ہونے کے باعث یہ نہیں چاہتا کہ میرا وہ خط پڑھ کر ہماری تحریک کے ہمدرد الجھن میں پڑ جائیں، امید ہے آپ میرا وہ خط روک لیں گے اور اگر ایسا ناممکن ہوا تو یہ خط بھی شائع کر دیں گے۔ شکریہ!''

انقلاب کی بات کرنے والا منٹو اب خود نام نہاد انقلابیوں کے ہاتھوں معتوب ہو چکا تھا۔ ترقی پسندوں سے منٹو کا یہ اختلاف انقلاب کی روح کو برقرار رکھنے کے لیے ضروری تھا۔ اگر منٹو غالی ترقی پسندوں کی طرح سوچتا تو آج حالات اس کے موافق نہ ہوتے سلیم احمد نے درست لکھا ہے کہ:

''۳۶ء کی تحریک نے اپنے زمانے کے 'حاضر و موجود' سے بغاوت اور زندگی کے غیر تخلیقی اسلوب کی نفی کی جو بنیاد ڈالی تھی اس کے جھوٹے پیغمبروں کا حشر ہمارے سامنے ہے۔ حالات سے ابتدائی پسپائی کے بعد ان میں سے بیشتر اسٹیبلشمنٹ کا حصہ ہیں اور اس ماحول سے سمجھوتہ کر چکے ہیں جس کو رد کرنے کے لیے اس تحریک نے انقلاب کا نعرہ بلند کیا تھا۔ دراصل اس تحریک نے صرف تین ہی سچے پیغمبر پیدا کیے۔ میرا جی، منٹو اور عسکری''

اور ان تینوں کے بارے میں ترقی پسندوں کا سرکاری نظریہ یہ تھا کہ سماج اور معاشرے کے تعلق سے ان کا رویہ نیک نہیں ہے۔

اگر منٹو صرف نیک یا صرف بد ہوتا تو بڑی خطرناک چیز ہوتا۔ اس کے یہاں بہت سی باتیں بالکل ان مل، بے جوڑ ہیں اور اس کی فطرت کا یہ ان مل بے جوڑ پن ہی اس کے افسانوں میں ٹھوس تخلیقی تجربے کی شکل میں ظاہر ہوا ہے۔ اس کے کردار بیک وقت فرشتہ بھی ہیں اور شیطان بھی۔ یعنی یہاں دہشت اور رجائیت ایک دوسرے کو کاٹتی نہیں بلکہ ساتھ ساتھ چلتی ہیں۔ انسان کا قتل کیے چلے جانا ہولناک چیز ہے لیکن اس سے بھی زیادہ دہشت ناک عمل یہ ہے کہ لوگوں کو یہ فکر بھی لاحق ہو کہ کہیں خون

سے ریل کا ڈبہ نہ گندہ ہو جائے۔ تقابل اور تضاد سے پیدا ہونے والی یہ معنویت انسانی زندگی کے متعلق ہمارے استعجاب اور تحیر میں بے پایاں اضافے کا سبب بنتی ہے۔ منٹو کے یہاں غیر معمولی واقعات قدم قدم پر ہوتے ہیں لیکن اس کے افسانوں کی بڑائی ان غیر معمولی واقعات کے درمیان اچانک در آنے والی کسی معمولی بات میں چھپی ہوتی ہے۔ غیر معمولی حالات میں غیر معمولی واقعات یا افعال ہمیں چونکانے میں کامیاب نہیں ہوتے لہٰذا فنکار کو بالکل معمولی اور روزمرہ کی سی باتوں سے مدد لینی پڑتی ہے۔ معمولی باتوں سے چونکانے کے اس عمل کو بعض لوگ منٹو کی شعبدہ بازی سمجھ بیٹھے ہیں جب کہ حقیقت اس کے برعکس ہے۔ عسکری صاحب نے درست کہا تھا کہ:

> ''ایسے لوگوں کو بیس سال سے منٹو پر یہی اعتراض رہا ہے کہ منٹو تو بس ایسی باتیں کرتا ہے جس سے لوگ چونک پڑیں۔ شاید یہ کوئی غیر شریفانہ یا غیر ادبیانہ بات ہو۔ لیکن میں نے جو تھوڑا بہت ادب پڑھا ہے اس سے تو یہی پتہ چلتا ہے کہ لوگوں کو چونکانا ادیب کا ایک مقدس فریضہ ہے۔''

اب رہا یہ سوال کہ منٹو نے ہمیں چونکانے کے بعد انسانی فطرت یا بڑے بڑے معاشرتی مسائل کے متعلق تفکر پر کتنا اکسایا تو اس کے لیے آپ ہتک، کالی شلوار، کھول دو، بو، ٹھنڈا گوشت، نیا قانون اور بابو گوپی ناتھ جیسے افسانے پڑھ لیں۔ کیا ان افسانوں کو پڑھنے کے بعد زندگی کے متعلق ہمارے شعور میں کوئی تبدیلی نہیں آتی، کیا ان افسانوں سے گزرنے کے بعد حقیقت کے متعلق ہمارے محدود تصور میں وہ گھناپن نہیں آتا جو آدمی کے جسمانی، ذہنی اور اخلاقی اعصاب کو یک لخت زندہ کر دے۔

منٹو کے یہاں چونکانے کا عمل دراصل انسانی معنویت اور انسانی صداقت کی تلاش کا دوسرا نام ہے۔ میں یہاں منٹو کو بودلیر اور فلوبیر سے بھڑانا نہیں چاہتا لیکن منٹو نے کیا وہی جو فرانسیسی میں ان دونوں بدنام لوگوں نے کیا تھا۔ بودلیر نے اپنی شاعری اور فلوبیر نے مادام بواری کے ذریعہ متوسط طبقہ کو جس طرح چونکایا تھا اس کی نظیر اردو میں منٹو کے علاوہ کہیں اور نظر نہیں آتی۔ منٹو کا ایک ادبی اصول ہی یہ تھا کہ عام لوگوں کو چونکایا جائے۔ چونکنے کو وہ شخصیت کی نشوونما کے لیے ضروری سمجھتا تھا اس کا خیال تھا کہ جس شخص کے اعصاب زندہ ہوں وہ چونکنے سے گھبراتا نہیں اور بقول عسکری صاحب ''جو آدمی دوسروں کو چونکانا چاہے اس میں پہلے خود چونکنے کی صلاحیت ہونی چاہیے۔ جس شخص کے جسمانی ذہنی اور اخلاقی اعصاب زندہ نہ ہوں وہ کسی کو کیا چونکائے گا۔ ننگی کیا نہائے گی کیا نچوڑے گی۔'' منٹو نے اپنے آپ

کو زندہ رکھا تھا بہت ہی خطرناک حد تک زندہ، ہمارے یہاں بہت سے لوگ منٹو کو ادبی دیانت داری کے حوالے سے کیا کچھ نہیں کہتے لیکن اب آپ منٹو کی اس دیانت داری کا حال عسکری صاحب کی زبانی سنیے۔ یہ اقتباس میں نے بیسیوں دفعہ پڑھے ہیں اور ہر بار منٹو کو سوچتے وقت ایک تھرتھری سی محسوس کی ہے:

''منٹو شرابی تھا، جو کچھ بھی تھا وہ سب کو معلوم ہے یہ کوئی ڈھکی چھپی بات نہیں لیکن اخلاقی طہارت کی جیسی دھن منٹو کو تھی ویسی میں نے کسی اور میں نہیں دیکھی، وہ باہر سے رند تھا اندر سے زاہد........گو ناصح کبھی نہیں بنا۔ یہ اخلاقی طہارت وہ اپنے اندر بھی ڈھونڈتا تھا، اور دوسروں میں بھی۔ بہت سے افسانے جو بعض لوگوں کو فحش معلوم ہوئے دراصل اس کی اسی طہارت پسندی کے نمونے ہیں۔ اسی طرح بعض افسانوں میں چند حضرات کو پاکستان کی مخالفت نظر آئی، حالانکہ اس میں منٹو نے ٹھیٹ اسلامی دیانت داری اور اس اخلاقی احتساب کا مظاہرہ کیا تھا جس کا استعمال وہ اوروں پر ہی نہیں، اپنے آپ پر بھی کرتا تھا۔ پھر آزادی فکر واحساس کچھ ایسی اس کی گھٹی میں پڑی تھی کہ یہ میسر نہ ہو تو وہ سانس نہیں لے سکتا تھا۔ ہزاروں روپے کی آمدنی پر لات مار کر ہندوستان سے چلا آیا اس لیے کہ وہاں 'ڈان' اس کے پڑھنے کو نہیں مل پاتا تھا۔ یہ وہ اخبار ہے جس نے منٹو کی زندگی میں اسے دو دو کالم لمبی گالیاں دیں۔ اس کی کتابوں کی ضبطی کا مطالبہ کیا، اور اس کے مرنے کے بعد افسوس کا ایک لفظ نہ لکھا۔ شرابی اور آوارہ منٹو کا وہ حال تھا 'باطل سے نہ دبنے والوں کا یہ حال۔ ہمارے ملک میں منٹو کی جس طرح قدردانی ہوئی وہ ہماری تہذیبی زندگی کا ایک خونی ورق ہے۔ پھر آج جس طرح منٹو کی مجاوری ہو رہی ہے وہ بھی ہم دیکھ رہے ہیں۔ اگر مجھ میں منٹو جیسی جرأت ہوتی تو میں 'سیاہ حاشیے' کا دوسرا حصہ لکھتا۔''

منٹو کے اخلاقی احتساب کا ہی یہ کرشمہ ہے کہ اس کے افسانوں کا انسان اپنے افعال واعمال کے ذریعے ہمیں ہر وقت جگائے رکھتا ہے۔ انسان بحیثیت ظالم، انسان بحیثیت مظلوم، انسان بحیثیت تماش بین، لیکن ان انسانوں کو پیش کرتے وقت منٹو کا کمال یہ ہے کہ اس نے سچ اور جھوٹ کا جھنجھٹ ہی نہیں پالا۔ وہ تو انسان کو ایک کل کی حیثیت سے اپنی تمام دہشت ناکی اور رجائیت کے ساتھ بیک وقت محسوس کرنا چاہتا تھا۔ اس معاملے میں اس کی معروضیت ہمیں دوستوفسکی کی یاد دلاتی ہے جو اپنے

کرداروں کو دور کھڑے رہ کر ناخن تراشتا ہوا دیکھنا چاہتا ہے۔ عسکری صاحب نے منٹو پر لکھتے ہوئے اس سلسلے میں بڑی عمدہ بات کہی تھی کہ:

''منٹو نے نیک اور بد کے سوال ہی کو خارج از بحث قرار دے دیا ہے ان کا نقطۂ نظر نہ سیاسی ہے، نہ عمرانی، نہ اخلاقی، بلکہ ادبی اور تخلیقی، منٹو نے تو صرف یہ دیکھنے کی کوشش کی ہے کہ ظالم یا مظلوم کی شخصیت کے مختلف تقاضوں سے ظالمانہ فعل کا کیا تعلق ہے، ظلم کرنے کی خواہش کے علاوہ ظالم کے اندر اور کون کون سے میلانات کارفرما ہیں، انسانی دماغ میں ظلم کتنی جگہ گھیرتا ہے، زندگی کی دوسری دلچسپیاں باقی رہتی ہیں یا نہیں۔ منٹو نے نہ تو رحم کے جذبات بھڑکائے ہیں، نہ غصے کے، نہ نفرت کے، وہ تو آپ کو صرف انسانی دماغ، انسانی کردار اور شخصیت پر ادبی اور تخلیقی انداز سے غور کرنے کی دعوت دیتے ہیں۔''

منٹو نے عام انسانوں کی زندگی ان کے تصور کائنات اور لائحۂ حیات کا گہرا مشاہدہ کیا ہے۔ کم سے کم اس وقت تو مجھے کسی ایسے آدمی کا نام یاد نہیں آرہا ہے جس نے ہمارے یہاں مشاہدے کے ذریعے حاصل ہونے والی بصیرت کو اتنی خوبی سے اپنے افسانوں میں منتقل کیا ہو جو منٹو کا خاصہ ہے۔ منٹو کو عام انسانوں کی معمولی معمولی باتوں کا تجزیہ کرنے میں بڑا مزہ آتا ہے۔ وہ انسانوں کو اپنی تمام تر خواہشوں اور حماقتوں کے ساتھ پیش کرتا ہے یہی وجہ ہے کہ اس کا انسان کسی دوسری دنیا کی مخلوق نہیں بلکہ اسی دنیا کا باسی معلوم ہوتا ہے۔ ہم اس کے ساتھ انسانی سطح پر معاملہ کر سکتے ہیں اس کے ساتھ کچھ وقت گزار سکتے ہیں اور اس کے تجربات میں اپنا عکس دیکھ سکتے ہیں۔ 'نیا قانون' میں انسانی حماقتیں اس کی خدائی معصومیت اور خود کو دھوکہ دینے کی صلاحیت کا جس شدت سے اظہار ہوا ہے وہ نئے افسانے میں 'آنندی' کے علاوہ کہیں اور نظر نہیں آتا یا کم سے کم مجھے نظر نہیں آتا۔

''جب استاد منگو نے اپنی ایک سواری سے اسپین میں جنگ چھڑ جانے کی افواہ سنی تھی تو اس نے گاما چودھری کے چوڑے کاندھے پر تھپکی دے کر مدبرانہ انداز میں پیشین گوئی کی تھی۔ دیکھ لینا چودھری، تھوڑے ہی دنوں میں اسپین میں جنگ چھڑ جائے گی۔ اور جب گاما چودھری نے اس سے یہ پوچھا تھا کہ اسپین کہاں واقع ہے تو استاد منگو نے بڑی متانت سے جواب دیا تھا۔ ولایت میں اور کہاں۔''

.....

''استاد منگو نے سر پر سے خاکی پگڑی اتاری اور بغل میں داب کر بڑے مفکرانہ لہجے
میں کہا۔ یہ کسی پیر کی بد دعا کا نتیجہ ہے کہ آئے دن ہندوؤں اور مسلمانون میں چاقو
اور چھریاں چلتے رہتے ہیں۔ اور میں نے اپنے بڑوں سے سنا ہے کہ اکبر بادشاہ نے
کسی درویش کا دل دکھایا تھا اور اس درویش نے جل کر یہ بد دعا دی تھی۔ جا تیرے
ہندوستان میں ہمیشہ فساد ہی ہوتے رہیں گے......اور دیکھ لو جب سے اکبر بادشاہ
کا راج ختم ہوا ہے ہندوستان میں فساد پر فساد ہوتے رہتے ہیں۔''

.....

پہلی اپریل کو صبح سویرے استاد منگو اٹھا اور اصطبل میں جا کر تانگے میں گھوڑے کو جوتا
اور باہر نکل گیا۔ اس کی طبیعت آج غیر معمولی طور پر مسرور تھی.....وہ نئے قانون کو
دیکھنے والا تھا۔ اس نے صبح کے سرد دھند لکے میں کئی تنگ اور کھلے بازاروں کا چکر
لگایا۔ مگر اسے ہر چیز پرانی نظر آئی.....آسمان کی طرح پرانی۔ اس کی نگاہیں آج
خاص طور پر نیا رنگ دیکھنا چاہتی تھیں۔

.....

پہلی اپریل کو بھی وہی اکڑفوں......پہلی اپریل کو بھی وہی اکڑفوں.......اب ہمارا
راج ہے بچہ! لوگ جمع ہو گئے اور پولس کے دو سپاہیوں نے بڑی مشکل سے گورے
کو استاد منگو کی گرفت سے چھڑایا۔ استاد منگو دو سپاہیوں کے درمیان کھڑا تھا۔ اس
کی چوڑی چھاتی پھولی ہوئی سانس کی وجہ سے اوپر نیچے ہو رہی تھی۔ منہ سے جھاگ
بہہ رہا تھا اور اپنی مسکراتی ہوئی آنکھوں سے حیرت زدہ مجمع کی طرف دیکھ کر وہ ہانپتی
ہوئی آواز میں کہہ رہا تھا۔ وہ دن گزر گئے جب خلیل خاں فاختہ اڑایا کرتے
تھے......اب نیا قانون ہے میاں........نیا قانون!''

یوں منٹو کے تصور انسان اور افسانوں میں اس کی پیش کش کے علاوہ بھی بعض چیزیں ایسی ہیں
جو اردو افسانے کو منٹو کی دین ہیں۔ فاروقی صاحب نے قمر احسن پر گفتگو کرتے وقت یہ بات کہی تھی کہ:

''نئے افسانے کی تاریخ کے بارے میں عام خیال یہ ہے کہ وہ منٹو کے افسانے
'پھندنے' سے شروع ہوتی ہے۔ یہ افسانہ ۱۹۵۵ء میں لکھا گیا تھا لیکن ۱۹۵۵ء کے
بعد بھی صدہا ایسے افسانے لکھے گئے ہیں (بلکہ آج بھی لکھے جا رہے ہیں) جن میں

اور 'پھندنے' میں کوئی بات مشترک نہیں ہے.....لیکن اس بات سے بھی انکار ممکن نہیں کہ 'کفن' اور 'پھندنے' دونوں افسانوں میں بہت سی چیزیں ایسی ہیں جن کا وجود ان کے پہلے افسانے میں نہیں ملتا۔''

جس زمانے میں نئے افسانے کے نام پر صرف خام مواد پیش کیا جارہا تھا اور افسانے میں نام نہاد حقیقت نگاری اور جذبات کی ریل پیل تھی اس وقت بھی منٹو کا رویہ بڑا تخلیقی تھا۔ منٹو کے اس تخلیقی رویے کا اظہار یوں تو اس کے بیشتر افسانوں میں ہوا ہے لیکن 'سیاہ حاشیے' کی منی کہانیاں اور وہ افسانے جو فسادات کے پس منظر میں لکھے گئے ہیں اس میں یہ رویہ زیادہ طاقتور صورت میں ظاہر ہوتا ہے۔ 'سیاہ حاشیے' کی چیزیں اور وہ افسانے جن میں کسی نہ کسی حوالے سے فسادات کا ذکر ملتا ہے اس کے متعلق یہ غلط فہمی بہت عام ہے کہ یہ افسانے فسادات کے موضوع پر ہیں۔ اس غلط فہمی کو پھیلانے میں ہمارے بعض ترقی پسند نقادوں نے جو زور صرف کیا ہے اس کے بھی کئی وجوہ ہیں۔ اول تو یہ کہ کسی طرح ٹھونک پیٹ کر منٹو کو ترقی پسند چوکھٹے میں قید کیا جائے دوسری یہ کہ وہ ترقی پسند افسانہ نگار جنھوں نے فسادات کے موضوع پر دو چار افسانے لکھ کر انسانیت کے نام پر آنسو بہائے ہیں ان کی کمک کے لیے منٹو کا نام استعمال کیا جا سکے۔ جب کہ حقیقت اس کے برعکس ہے منٹو کے افسانے فسادات پر ہیں ہی نہیں وہ تو انسانوں پر لکھے گئے افسانے ہیں۔ تخلیق کار منٹو فسادات پر لکھ بھی نہیں سکتا تھا۔ اسے خوب معلوم تھا کہ محض خارجی حالات اور واقعات کے بیان سے انسانوں کی داخلی زندگی کو نہیں بدلا جا سکتا۔ محض فرض سمجھ کر لکھنے کے بجائے منٹو نے تخلیق کی اندرونی لگن کو اہمیت دی تھی۔ ٹھنڈا گوشت، سہائے، گورمکھ سنگھ کی وصیت، کھول دو، شریف، موذیل، خدا کی قسم اور سیاہ حاشیے کے منی افسانے محض چند مخصوص خیالات کی حمایت میں نہیں لکھے گئے اور نہ ہی یہ افسانے ظلم کے خلاف لوگوں میں نفرت پیدا کرنے کے لیے لکھے گئے ہیں۔ یہ افسانے تو اس حقیقت کا بیان ہیں کہ انسانی دماغ میں ظلم کرنے کی خواہش کتنی جگہ گھیرتی ہے۔ ظلم کرنے والا ظلم کرتے وقت کیا کیا سوچ رہا ہوتا ہے اور اس کی سائیکی کن مراحل سے گزرتی ہے۔ ظلم کے نتیجے میں انسانی دماغ کس طرح معطل ہوتا ہے:

''گاڑی رکی ہوئی تھی

تین بندوقچی ایک ڈبے کے پاس آئے۔ کھڑکیوں میں سے اندر جھانک کر انھوں نے مسافروں سے پوچھا ''کیوں جناب کوئی مرغا ہے۔''

ایک مسافر کچھ کہتے کہتے رک گیا۔ باقیوں نے جواب دیا۔ ''جی نہیں!''

تھوڑی دیر کے بعد چار نیزہ بردار آئے۔ کھڑکیوں میں سے اندر جھانک کر انھوں نے مسافروں سے پوچھا۔ کیوں جناب کوئی مرغا ورغا ہے۔''
اس مسافر نے جو پہلے کچھ کہتے کہتے رک گیا تھا جواب دیا۔ ''جی معلوم نہیں۔۔۔ آپ اندر آ کے سنڈاس میں دیکھ لیجئے۔''
نیزہ بردار اندر داخل ہوئے۔ سنڈاس توڑا گیا۔ تو اس میں سے ایک مرغا نکل آیا۔
ایک نیزہ بردار نے کہا۔ ''کردو حلال''
دوسرے نے کہا۔ ''نہیں میاں نہیں۔ ڈبہ خراب ہو جائے گا۔ باہر لے چلو۔''
(صفائی پسند)

.....

''کلونت کور نے تھوک نگل کر اپنا حلق تر کیا اور پوچھا: ''پھر کیا ہوا؟''
ایشر سنگھ کے حلق سے بمشکل یہ الفاظ نکلے: ''میں نے......میں نے پتہ پھینکا...... لیکن......لیکن'' ......اس کی آواز دب گئی۔
کلونت کور نے اسے جھنجھوڑا: ''پھر کیا ہوا؟''
ایشر سنگھ نے اپنی بند ہوتی ہوئی آنکھیں کھولیں اور کلونت کور کے جسم کی طرف دیکھا جس کی بوٹی بوٹی تھرک رہی تھی: ''وہ......وہ مری ہوئی تھی.........لاش تھی........ بالکل ٹھنڈا گوشت.......جانی، مجھے اپنا ہاتھ دے...........''
کلونت کور نے اپنا ہاتھ ایشر سنگھ کے ہاتھ پر رکھا جو برف سے بھی زیادہ ٹھنڈا تھا۔
(ٹھنڈا گوشت)

.....

''میں نے اس کی شہ رگ پر چھری رکھی۔ ہولے ہولے پھیری اور اس کو حلال کر دیا۔''
''یہ تم نے کیا کیا؟''
''کیوں؟''
''اس کو حلال کیوں کیا؟''
''مزہ آتا ہے اس طرح۔''

''مزہ آتا ہے کہ بچے، تجھے جھٹکا کرنا چاہیے تھا۔ اس طرح اور حلال کرنے والے کی گردن کا جھٹکا ہو گیا۔''
(حلال اور جھٹکا)

.....

''نہیں میری بیٹی کو کوئی قتل نہیں کر سکتا۔''
''میں نے پوچھا--- کیوں؟''
بڑھیا نے ہولے ہولے کہا--- وہ خوبصورت ہے--- اتنی خوبصورت ہے کہ اسے کوئی قتل نہیں کر سکتا۔ اسے طمانچہ تک نہیں مار سکتا۔''
میں سوچنے لگا--- کیا وہ واقعی اتنی خوبصورت تھی۔ ہر ماں کی آنکھوں میں اس کی اولاد چندے آفتاب و چندے ماہتاب ہوتی ہے لیکن ہو سکتا ہے کہ وہ لڑکی درحقیقت خوبصورت ہو۔ مگر اس طوفان میں کون سی خوبصورتی ہے جو انسان کے کھردرے ہاتھوں سے بچی ہے--- ہو سکتا ہے پگلی اس خیال خام کو دھوکہ دے رہی ہو--- فرار کے لاکھوں راستے ہیں--- دکھ ایک ایسا چوک ہے جو اپنے اردگرد لاکھوں بلکہ کروڑوں مسٹریوں کا جال بن دیتا ہے۔
(خدا کی قسم)

.....

''میری آنکھوں کے سامنے میری جوان بیٹی کو نہ مارو۔''
چلو اسی کی مان لو--- کپڑے اتار کر ہانک دو ایک طرف۔''
(رعایت)

.....

''اس کے حلق سے صرف اتنا نکل سکا: ''جی میں.....جی میں اس کا باپ ہوں.....''
ڈاکٹر نے اسٹریچر پر پڑی ہوئی لاش کی طرف دیکھا، پھر لاش کی نبض ٹٹولی اور اس سے کہا کھڑکی کھول دو.......
مردہ جسم میں جنبش ہوئی، بے جان ہاتھوں نے ازار بند کھولا اور شلوار نیچے سرکا دی۔
بوڑھا سراج الدین خوشی سے چلایا: ''زندہ ہے.....میری بیٹی زندہ.........
ڈاکٹر سر سے پیر تک پسینے میں غرق ہو چکا تھا۔
(کھول دو)

.....

پکڑ لو۔ پکڑ لو۔ دیکھو جانے نہ پائے۔ شکار تھوڑی سی دوڑ دھوپ کے بعد پکڑ لیا گیا۔

جب نیزے اس کے آر پار ہونے کے لیے آگے بڑھے تو اس نے لرزاں آواز میں گڑگڑا کر کہا۔ مجھے نہ مارو مجھے نہ مارو۔ میں تعطیلوں میں اپنے گھر جا رہا ہوں۔
(ہمیشہ کی چھٹی)

.....

مرا نہیں ہے۔۔۔ دیکھو ابھی جان باقی۔''
''رہنے دو یار۔۔۔۔ میں تھک گیا ہوں۔'' (آرام کی ضرورت)

.....

ہماری قوم کے لوگ بھی کیسے ہیں۔۔۔ پچاس سور اتنی مشکلوں کے بعد تلاش کر کے اس مسجد میں کاٹے ہیں۔ وہاں مندوروں میں دھڑا دھڑ گائے کا گوشت بک رہا ہے لیکن یہاں سور کا مانس خریدنے کے لیے کوئی آتا ہی نہیں! (آنکھوں پر چربی)

.....

چھری پیٹ چاک کرتی ہوئی ناف کے نیچے تک چلی گئی۔ ازار بند کٹ گیا۔ چھری مارنے والے کے منہ سے دفعتاً کلمۂ تاسف نکلا۔
چ، چ، چ، چ۔۔۔۔ مسٹیک ہو گیا۔'' (سوری)

عسکری صاحب نے جس زمانے میں 'فسادات اور ہمارا ادب' میں یہ لکھا کہ فسادات ادب کا موضوع نہیں بن سکتے تو کافی ہائے توبہ مچی اور لوگ یہ کہتے ہوئے پائے گئے کہ اب عسکری منٹو کو کہاں لے جائیں گے۔ لیکن جب عسکری صاحب کا مضمون 'منٹو فسادات پر' سیاہ حاشیے کے دیباچے کے طور پر سامنے آیا تو لوگوں کو ان کا جواب مل گیا۔ فسادات سے متعلق منٹو کے افسانوں کا محاکمہ کرتے ہوئے عسکری صاحب نے صاف لفظوں میں یہ بات کہی کہ

''یہ افسانے فسادات کے متعلق نہیں ہیں، بلکہ انسانوں کے بارے میں ہیں۔ منٹو کے افسانوں میں آپ انسانون کو مختلف شکلوں میں دیکھتے رہے ہیں۔ انسان بحیثیت طوائف کے، انسان بحیثیت تماش بین کے وغیرہ ان افسانوں میں بھی آپ انسان ہی دیکھیں گے، فرق صرف اتنا ہے کہ یہاں انسان کو ظالم یا مظلوم کی حیثیت سے پیش کیا گیا ہے اور فسادات کے مخصوص حالات میں، سماجی مقصد کا تو منٹو نے جھگڑا ہی نہیں پالا۔ اگر تلقین سے آدمی سدھر جایا کرتے تو مسٹر گاندھی کی جان ہی

کیوں جاتی۔ منٹو کو افسانوں کے سماجی اثرات کے بارے میں نہ زیادہ غلط فہمیاں ہیں نہ انھوں نے ایسی ذمہ داری اپنے سر لی ہے جو ادب پوری کر ہی نہیں سکتا۔ سچ پوچھئے تو منٹو نے ظلم پر بھی کوئی خاص زور نہیں دیا انھوں نے چند واقعات تو ضرور ہوتے دکھائے ہیں، مگر یہ کہیں نہیں ظاہر ہونے دیا کہ یہ واقعات یا افعال بنفسہٖ اچھے ہیں یا برے۔ نہ انھوں نے ظالموں پر لعنت بھیجی ہے نہ مظلوموں پر آنسو بہائے ہیں۔ انھوں نے تو یہ تک فیصلہ نہیں کیا کہ ظالم لوگ برے ہیں یا مظلوم اچھے ہیں۔''

ظلم یا ظالم کے متعلق اپنے تاثرات اور تعصبات بیان کرنے کے بجائے منٹو کے افسانے انسانی قدروں کے زوال اور انسانی دماغ کے مکمل مفلوج ہو جانے کے نتیجے میں پیدا ہونے والی صورت حال کا بیان کرتے ہیں۔ یہی وہ خوبی بھی ہے جو منٹو کے افسانوں کو فسادات پر لکھے گئے دوسرے افسانوں سے ممتاز کرتی ہے۔ عسکری صاحب نے درست لکھا ہے کہ فسادات پر لکھتے ہوئے منٹو کا رویہ ہی بدلا ہوا ہے ان کے مطابق:

''منٹو کے افسانوں میں انسان ہر وقت اور بیک وقت انسان بھی ہوتا ہے اور حیوان بھی۔ اس میں خوف کا پہلو یہ ہے کہ انسانیت کے احساس کے باوجود انسان حیوان بنا کیسے گوارا کر لیتا ہے اور تسکین کا پہلو یہ ہے کہ وحشی سے وحشی بن جانے کے بعد بھی انسان اپنی انسانیت سے پیچھا نہیں چھڑا سکتا۔ منٹو کے ان افسانوں میں یہ دونوں پہلو موجود ہیں۔ خوف بھی اور دلاسا بھی۔''

منٹو کوئی قاضی، مفتی، محتسب یا چوکیدار تو تھا نہیں، کہ انسانوں کے اچھے برے ہونے کا فیصلہ کرتا پھرتا اس نے انسانوں کو مصفا و منزہ اور معصوم بنانے کی کوشش نہیں کی۔ انسان جس حیثیت سے اس کے تجربے میں آتے گئے اس کا بیان اس نے اپنے افسانوں میں نہایت ہی طاقتور طریقے سے کیا ہے۔ ایک انسان کے اچھے یا برے ہونے کا معاملہ دراصل اتنا پیچیدہ ہے کہ آسانی سے اس کے مضمرات کو واضح بھی نہیں کیا جا سکتا۔ منٹو کو اس حقیقت کا ادراک تھا یہی وجہ ہے کہ اس کے افسانوں میں بیسویں صدی کا انسان اپنی ساری روحانی مایوسیوں، مجبوریوں، معذوریوں اور حسرتوں کے ساتھ اپنی شکست کا منظر دیکھنے کے لیے موجود ہے۔ منٹو کے افسانے ان معنوں میں محض افسانے نہیں بلکہ اپنے دور کی سماجی اور اخلاقی تاریخ میں ایک دستاویز کی حیثیت رکھتے ہیں۔ منٹو کے افسانوں میں اگر کوئی طوائف/ انسان

سماجی نظام اور وقت کے جبر کا شکار ہوتا ہے تو یہ ناکامی صرف ان تک محدود نہ رہ کر زندگی کے اس نظام کی شکست میں ظاہر ہوتی ہے جس میں ہم اور آپ سانسیں لے رہے ہیں۔

منفی عناصر کی موجودگی میں بعض لوگوں کو منٹو سے یہ شکایت ہے کہ ان کے افسانے اخلاقی اعتبار سے انحطاطی ہیں پتہ نہیں یہ لوگ یونانی فلسفیوں اور بودلیر کی شاعری کے بارے میں کیا خیال رکھتے ہوں گے جس نے کہا تھا کہ میں بچے ابال ابال کر کھاتا ہوں۔ نام نہاد اخلاقیات کا دعویٰ کر کے منٹو کے افسانوں کو جس طرح مطعون کیا گیا اس سے ہمارے ذہنی اضمحلال کا پتہ چلتا ہے۔ اصل میں منٹو کے یہاں معمولی اخلاقیات سے یکسر کنارہ کشی کا رجحان ایک نئی اخلاقیات ڈھونڈنے کی کوشش سے عبارت ہے اور یہ کوشش منٹو کو اکیسویں اور بیسویں صدی کے بڑے فن کاروں کے درمیان لا کھڑا کرتی ہے۔ صنعتی دور کے بڑے فنکاروں کے اخلاقی رجحانات کے تعلق سے عسکری صاحب نے یہ بات کہی تھی کہ:

> ''ان فنکاروں کے روحانی مسئلے اور ان کی بیزاری اپنی جگہ پر مسلم، لیکن اب ایک خالص فنی مسئلہ پیدا ہوتا ہے۔ اخلاقی معیار چھوڑنے کو تو چھوڑ دیئے جائیں کوئی بات نہیں، لیکن کسی نہ کسی معیار کے بغیر...... یہ معیار شعوری ہو یا غیر شعوری، اس سے بحث نہیں۔ فن پارے کی تخلیق کس طرح ممکن ہے؟ فن پارے کے اجزا اور کل کے درمیان، اور اس طرح فن پارے اور اس سے متاثر ہونے والے آدمی کے درمیان کسی نہ کسی طرح کا تعلق، کسی نہ کسی طرح کا رشتہ تو ہونا ہی چاہیے اور ان رشتوں کا کوئی معیار بھی لازمی ہے یہ مسئلہ نفسیاتی کیا معنی حیاتیاتی بھی بن سکتا ہے لیکن فی الحال فنکار کے نقطۂ نظر سے دیکھتے ہوئے ہم اسے ایک بہت بڑا فنی مسئلہ کہیں گے۔ یہ مسئلہ یوں حل ہوا کہ فن برائے فن کا نظریہ وجود میں آیا۔ یہاں بھی میں بڑے زور شور سے اس بات سے انکار کروں گا کہ یہ نظریہ اخلاقی حیثیت سے انحطاط پرستانہ ہے۔ میں اوپر دکھا آیا ہوں کہ معمولی اخلاقی تعلقات فنکار کے لیے کس طرح ناممکن ہو گئے تھے۔ یہ نظریہ اخلاقیات سے یکسر کنارہ کشی نہیں بلکہ فن اور فنکار کے لیے ایک نئی اخلاقیات ڈھونڈنے کی کوشش ہے۔''

گویا نئے فنکار بشمول منٹو کے یہاں اخلاقیات کے معنی محدود نہیں بلکہ ان میں بڑی وسعت ہے۔ منٹو حالات کا لحاظ کیے بغیر ہر مروجہ اخلاقی قانون کو ماننے کے لیے تیار نہیں۔ وہ راہبوں کی طرح اخلاقیات کو دماغ کی کمزوری تو نہیں بتاتا لیکن اخلاقیات کے مروجہ معیار کو بجنسہٖ قبول کرنے سے انکاری

ہے۔ منٹو کے اندر خود نئی اخلاقی اقدار فراہم کرنے کی کتنی سکت موجود تھی یہ ایک الگ بحث کا موضوع ہے لیکن اپنے بعض افسانوں میں اس نے نیک کو بد اور بد کو نیک سمجھ کر جو تجربے کیے ہیں، وہ اسی نئی اخلاقی حقیقت تک پہنچنے کی ایک لڑکھڑاتی ہوئی سی کوشش ضرور ہے۔

''صبح سویرے جب وہ اٹھ کر بالکنی میں آتی تو ایک عجیب سماں نظر آتا۔ دھند لکے میں انجنوں کے منہ سے گاڑھا دھواں نکلتا اور گدلے آسمان کی جانب موٹے اور بھاری آدمیوں کی طرح اٹھتا دکھائی دیتا۔ بھاپ کے بڑے بڑے بادل بھی ایک شور کے ساتھ پٹریوں سے اٹھتے اور آنکھ جھپکنے کی دیر میں ہوا کے اندر گھل مل جاتے۔ پھر کبھی کبھی جب وہ گاڑی کے کسی ڈبے کو جسے انجن نے دھکا دے کر چھوڑ دیا ہو، اکیلے پٹریوں پر چلتا دیکھتی تو اسے اپنا خیال آتا۔ وہ سوچتی کہ اسے بھی کسی نے زندگی کی پٹری پر دھکا دے کر چھوڑ دیا ہے اور وہ خود بخود جا رہی ہے، دوسرے لوگ کانٹے بدل رہے ہیں اور وہ چلی جا رہی .... نہ جانے کہاں؟ پھر ایک روز ایسا آئے گا جب اس دھکے کا زور آہستہ آہستہ ختم ہوگا اور وہ کہیں رک جائے گی، کسی ایسے مقام پر جو اس کا دیکھا بھالا نہ ہوگا۔'' (کالی شلوار)

منٹو دراصل اس حقیقت کو جانتا تھا کہ نیکی اور بدی جیسے اخلاقی تصورات سے متعلق ہمارے یہاں جو خیالات متداول ہیں وہ ایک زمانے سے چلے آرہے ہیں اور ان کا تعلق زیادہ تر اس سماجی نظام سے ہے جو اندر سے مکمل ہم آہنگ تھا۔ اب جب زمانہ بدل چکا ہے اور صورت حال وہ نہیں جو آج سے دو سو سال قبل ہم آہنگی اور توازن کے زمانے میں تھی تو نئی حقیقتوں کو دریافت کرنے کے لیے منٹو نے چیزوں کو الٹ پلٹ کر دیکھنا شروع کیا۔ اس کام کے لیے اسے جس چیز کی قربانی سب سے پہلے دینی پڑی وہ اس کے نیک جذبات تھے۔ پتہ نہیں منٹو نے اندرے ژید کو پڑھا تھا یا نہیں لیکن اس معاملے میں وہ ژید کا ہم نوا نکلا۔ ژید کا مشہور بلکہ رسوائے زمانہ جملہ ہے:

نیک جذبات سے صرف برا ادب پیدا ہوتا ہے

عسکری صاحب کے مطابق

''اس بیان سے یہ نتیجہ نکالنا غلط ہے کہ ژید فن کار کو نیکی سے بالکل بے نیاز ہو جانے کا مشورہ دیتا ہے بلکہ اسے کہنا یہ ہے کہ معاشرے کا اندرونی توازن بگڑ چکا ہو، مگر نیک و بد کا تصور وہی چلا آرہا ہو جو مکمل ہم آہنگی اور توازن کے وقت تھا، تو ایسا تصور

فن کار کو صحیح تخلیق میں مدد نہیں دے سکتا۔ کیونکہ اس کا کام نئی حقیقتوں کی دریافت بھی
ہے۔ بالکل انھیں معنوں میں بودلیر نے شیطان کو جلا وطنوں کا عصا اور موجدوں کا
چراغ کہا ہے۔ اگر آپ کو نئے اخلاقی میعار ڈھونڈنے ہیں تو مرجبہ معیاروں کو بجنسہ
قبول نہیں کر سکتے اس کے لیے تو بعض وقت نیک کو بد اور بد کو نیک سمجھ کر تجربہ کرنا
پڑے گا کہ حقیقت کیا ہے۔''

دراصل انیسویں صدی میں نو آبادیاتی اقتدار کے بوجھ تلے گردن کو جھکائے ہمارے بعض ناقدین نے ادب کو احکام کا پابند بنانے کی کوشش کی تھی انھوں نے ادب سے جو مطالبے کیے اس میں جذبات، اصلیت اور افادیت پر اتنا زور دیا گیا کہ آنے والے زمانے میں کیا شاعری اور کیا نثر ہر چیز کو اسی چھلنی سے چھانا گیا۔ اس تثلیث کے پہلے رکن یعنی جذبات نے تو وہ دھما چوکڑی مچائی کہ ہر کوئی اپنے کچے پکے جذبات کے سہارے ادب تخلیق کرنے کا دعویدار ہوا۔ جذبات تنظیم بھی چاہتی ہے اس کی انھیں نہ تو فکر ہی تھی اور نہ ہی اتنی مہلت۔ وہ تو بس مولانا حالی کی بنائی ہوئی ایک نئی شریعت پر عمل کرنا جانتے تھے۔ ان پر عمل کرنا اس کے لیے یوں بھی آسان تھا کہ دل پر چوٹ کھا کر کچھ نظمیں اور کچھ افسانے تو لکھے ہی جا سکتے ہیں۔ خدا شکر خورے کو شکر ہی دیتا ہے کہ مصداق انھیں قاری بھی میسر آ گئے لیکن ان تمام معاملات میں جس چیز کا حال سب سے زیادہ پتلا ہوا وہ ادب تھا۔ عسکری صاحب نے درست کہا تھا کہ:

''حالی تک کو یہ شکایت پیدا ہوئی کہ ہمارے ادب کا بہت بڑا حصہ جذبات سے خالی
ہے۔ اگر یہ ادب جذبات سے خالی ہے تو کیوں؟ اس میں جذبات کی جگہ اور کیا
ہے؟ جذبات کی کمی کے باوجود یہ ادب واقعی ادب ہے یا نہیں؟ ان سوالوں پر حالی
کی نسل نے کبھی غور نہیں کیا۔ جو سوال مسٹر مکالے کے ذہن میں پیدا نہیں ہو سکا وہ
ان بیچاروں کے ذہن میں کہاں سے آتا۔''

ترقی پسند بھی چونکہ مولانا حالی کی ہی نسل کی کڑی تھے اور جس طرح کا کام وہ ادب سے لینا چاہتے تھے اس میں جذباتیت سے بڑی امیدیں تھیں لہٰذا یہاں بھی جذبات کی ریل پیل ہے۔ منٹو چونکہ ایک بڑا ادیب تھا اور خالص جذبے کی کمزوریاں اس پر عیاں تھیں لہٰذا اکثر وہ ذہن کو جذبات سے الگ کر کے اشیاء اور خیالات کو مجرد شکل میں برتنے پر بھی قادر تھا۔ منٹو نے جذبات سے پیچھا چھڑایا اور ترقی پسندوں نے اس سے۔ اس کھینچا تانی میں منٹو کا تو کوئی نقصان نہیں ہوا لیکن ترقی پسندوں کو ایک بڑے فنکار سے ہاتھ دھونا پڑا۔ اب انقلاب پسند منٹو کا راستہ بالکل الگ تھا اور وہ اپنے مضمون 'گناہ کی بیٹیاں گناہ کے

باپ' میں اپنے کمیونسٹ ساتھیوں کے بارے میں اس طرح کی رائے بھی دینے پر مجبور تھا۔ (اتفاق سے اس کا یہ مضمون علی احمد فاطمی صاحب کی کتاب 'کامریڈ منٹو میں بھی شامل ہے):

''مجھے نام نہاد کمیونسٹوں سے بڑی چڑ تھی۔ وہ لوگ مجھے بہت کھلتے تھے جو نرم نرم صوفوں پر بیٹھ کر درانتی اور ہتھوڑے کی ضربوں کی باتیں کرتے تھے۔ یہی وجہ ہے کہ چاندی کی لٹیا سے دودھ پینے والا کامریڈ سجاد ظہیر میری نظروں میں ہمیشہ ایک مسخرہ رہا۔ محنت کش مزدوروں کی صحیح نفسیات پچھ ان کا اپنا پسینہ ہی بطریق احسن بیان کر سکتا ہے۔ اس کو دوات کے طور پر استعمال کر کے، اس کے پسینے کی روشنائی میں قلم ڈبو ڈبو کر گرانڈیل لفظوں میں منشور لکھنے والے ہوسکتا ہے بڑے مخلص آدمی ہوں۔ مگر معاف کیجئے میں اب بھی انھیں بہروپیے سمجھتا ہوں۔''

روئدادِ سمینار

منٹو کی تخلیقات خصوصاً اس کی وہ کہانیاں جو نفسیات، جنسیات اور فسادات سے متعلق ہیں اور جو ہمارے روایتی نظامِ اخلاق کو درہم برہم کرتی ہیں، مطالعے کا مستقل موضوع ہیں۔ منٹو کا امتیاز یہ ہے کہ وہ اپنی کہانیوں میں ایسے سوالات قائم کرتا ہے کہ ہمارے مزعومات خود اپنی نگاہوں میں از کار رفتہ معلوم ہونے لگتے ہیں۔ زندگی کو دیکھنے کا یہ نیا زاویہ اور صورتِ حال کی تعبیر کا منفرد اسلوب منٹو کا اختصاص ہے۔ اسی زاویہ اور اسلوب کا تنقیدی محاکمہ منٹو فہمی کا اہم مسئلہ ہے، اور اس پر از سرِ نو غور کرنے کی ضرورت کے پیشِ نظر سہ روزہ بین الاقوامی سمینار کا انعقاد کیا گیا۔

سینٹر آف ایڈوانسڈ اسٹڈی، شعبۂ اردو، علی گڑھ مسلم یونیورسٹی، علی گڑھ میں ۱۰/۱۱/۱۲/ستمبر ۲۰۱۲ء کو بہ عنوان ''سعادت حسن منٹو: ایک صدی بعد'' سمینار منعقد ہوا۔ اس اہم سمینار کا افتتاح صبح ساڑھے دس بجے لفٹیننٹ جنرل (ریٹائرڈ) ضمیر الدین شاہ، وائس چانسلر علی گڑھ مسلم یونیورسٹی نے کیا۔ موضوع کا تعارف کراتے ہوئے پروفیسر قاضی افضال حسین نے کہا کہ منٹو نے پلاٹ کی تعمیر، کردار کی تخلیق اور بیان کے اسلوب میں جس فنکاری کا ثبوت دیا ہے اس کی مثال افسانوی ادب کی تاریخ میں کم یاب ہے۔ افسانہ نگاری کے فن اور تکنیک کی ہنر مندی حیرت میں ڈال دیتی ہے۔ 'پھندنے'، 'سڑک کے کنارے' اور بعض دوسری کہانیاں افسانوی تکنیک میں تجربے کی اچھی مثالیں ہیں۔ ضرورت اس بات کی ہے کہ بیان کے مختلف اسالیب اور منٹو کی افسانوی تکنیک کو ''بیانیات'' کے جدید تصورات کی روشنی میں دیکھنے کی کوشش کی جائے تاکہ ان کی کہانیوں میں تکنیک کے تنوع اور منٹو افسانے کے لطیف اور نازک پہلوؤں تک رسائی ممکن ہو۔

کلیدی خطبہ اردو کے مشہور نقاد پروفیسر شمیم حنفی نے دیا۔ انھوں نے واضح کیا کہ منٹو کا زماں و مکاں کے تعلق سے ایک مخصوص دائرہ تو ہے مگر وہ اس کا قیدی نہیں ہے کہ اس کے زمانے عجیب، اس کے فسانے غریب۔ منٹو نے اپنے عہد کی اجتماعی واردات کو عصری حسیت کے ساتھ اس طرح بیان کیا ہے کہ اس کی حقیقت پسندی ایک اخلاقی اساس تو رکھتی ہے مگر اس کی جڑ میں منٹو کی جبلت اور اس کی فطری اور وسیع انسان دوستی پیوست ہے۔

پروفیسر شمیم حنفی نے متعدد حوالوں سے اس پر زور دیا کہ تقسیم کے پس منظر میں ہمارے یہاں جو فکشن سامنے آیا ہے اس کا سب سے قیمتی اور لازوال حصہ منٹو کے افسانے ہیں۔ یہ افسانے معاصرین سے مختلف ہیں کیونکہ ان میں افسانہ نگار نے بڑی جرأت اور بے رحمی کے ساتھ تاریخی بیریر کو توڑنے کی جدوجہد کی ہے اور ہر طرح کی جذباتیت، نوحہ گری، رقت آمیزی اور مبالغہ کو پس پشت ڈال دیا ہے۔ اس جدت کی وجہ سے مذکورہ موضوع پر لکھے گئے افسانے کسی خاص ملک، قوم، مسلک و مذہب، معاشرتی اور سیاسی صورت حال سے زیادہ انسانی ذہنیت اور ضمیر کے دستاویز ہیں۔ اسی لیے منٹو کے افسانے دیمک کی طرح چاٹتی ہوئی تنگ نظری اور تعصب، تشدد اور بہیمیت، سنگ دلی اور جنسی، اقتصادی، معاشرتی استحصال اور حرص وطلب کو آئینہ دکھا رہے ہیں۔ برصغیر کی تقسیم کے ادب کا سب سے نمائندہ افسانہ نگار تسلیم کرنے کے بعد بھی ہم ٹوبہ ٹیک سنگھ سے لے کر کھول دو، ٹھنڈا گوشت، ٹیٹوال کا کتا، گورکھ سنگھ کی وصیت، رام کھلاون جیسی کہانیوں کو صرف تقسیم کی کہانیاں نہیں کہہ سکتے بلکہ یہ اپنی تہہ داری اور تازہ کاری کے سبب آج بھی بامعنی ہیں۔

صدارتی کلمات میں پدم شری قاضی عبدالستار نے منٹو کی کثیر الجہات صفات کا ذکر کرتے ہوئے کہا کہ وہ ہر اس طاقت کا مذاق اڑاتا ہے جو بنی نوع انسان کو تقسیم کرتی ہے، سرحدوں کو فروغ دیتی ہے۔ وہ چاہے چچا سام ہوں، جناح یا نہرو۔ اسی بنا پر فکشن میں اس کا نام اتنا اہم اور معتبر ہے کہ اس کے بغیر اردو افسانے کی تاریخ مکمل نہیں ہو سکتی ہے۔ افتتاحی اجلاس کی انتہائی پُر مغز گفتگو نے منٹو کے متعلق بحث کی کئی جہتیں کھول دیں جن پر آئندہ کے پانچ اجلاسوں میں نہایت کارآمد اور مدلل بحث ہوئی۔

افتتاحی اجلاس کے علاوہ پانچ اجلاس اور ہوئے جن میں ہر اجلاس کے لیے ایک مخصوص موضوع ــــ تنقید اور منٹو تنقید، منٹو کے افسانے، منٹو کے کردار، منٹو کی خاکہ نگاری اور منٹو کی زبان متعین کیا گیا۔

پروفیسر ابوالکلام قاسمی نے ممتاز شیریں اور وارث علوی کے حوالے سے کہا کہ وارث علوی کی

منٹوتنقید، ممتاز شیریں سے متاثر ضرور ہے مگر یہ ان سے آگے کا قدم ہے تاہم وارث علوی نے اپنی عام تنقیدی تحریروں کے اسلوب اور لب ولہجہ کے برخلاف منٹوتنقید میں الفاظ کا اسراف بے جانہیں کیا ہے، حشو و زوائد سے احتراز کیا اور اعلیٰ درجے کی سنجیدہ تنقیدی یا منطقی زبان و اسلوب کو پوری طرح برقرار رکھا ہے۔

پروفیسر شمس الحق عثمانی نے اپنے مضمون میں اولاً اس پر زور دیا کہ منٹو خلق اللہ کا فہیم ہے۔ اس کی وضاحت کرتے ہوئے انھوں نے کہا کہ منٹو کی فنکار شخصیت نے خلق اللہ کے سامنے وہ متن پیش کیا ہے جو بظاہر سادہ دکھائی دیتا ہے مگر ہے نہیں۔ پروفیسر عثمانی کے نزدیک منٹو سے زیادہ پُر فریب، اُس کے معاصرین میں کوئی فنکار نہ تھا۔ اُس کے فریب کا آغاز بظاہر سیدھے سادے بیانیہ سے ہوتا ہے لیکن اختتام تک وہ پُر پیچ ہوکر اس طرح روشن ہو جاتا ہے کہ سامنے بہت کچھ ہوتے ہوئے بھی کچھ نہ کچھ قاری کی نظروں سے اوجھل ہی رہ جاتا ہے۔

عثمانی صاحب نے صدارتی تقریر میں کہا کہ منٹو ایک نام نہیں بلکہ ایک استعارہ ہے لہٰذا اس کی شخصیت کو کئی زاویوں سے پرکھنے کی ضرورت ہے۔ انھوں نے اس پر بھی سوال قائم کیا کہ وہ کیوں کسی ایک جذبے مثلاً خوشی، غم، نفرت، حقارت، بغاوت وغیرہ کو متعین کرتا ہے اور اسی پر قوتِ تخیل کے ذریعے احساس وفہم کی عمارت تعمیر کرتا ہے۔ کرداروں میں حاوی تعداد عورتوں کی ہے جو اپنی تمام صفات کے ساتھ معاشرے میں موضوعِ بحث رہی ہیں۔ اس سمینار میں موصوف نے اِس جانب بھی توجہ دلائی کہ ہمیں منٹو کے اصل متن کو بھی پیشِ نظر رکھنا ہوگا۔ عجلت کی بنا پر اُس کے متن میں جو خامیاں، کوتاہیاں یا پروف کی غلطیاں در آئیں یا ثانوی کرداروں کے ناموں میں اختلاف پیدا ہوا اُن کی محض شمس الحق عثمانی نے نشاندہی نہیں کی بلکہ ان کو درست کرنے کا بھی تہیا کر لیا ہے تاکہ منٹو کے فن پاروں کو حقیقی شکل میں قاری کو مہیا کرایا جا سکے۔

پروفیسر ظہور الدین نے منٹو کو اردو دنیا کا سب سے متنازعہ فیہ ادیب قرار دیتے ہوئے کہا کہ ان کی ادبی زندگی کے آغاز کے ساتھ ہی ان تنازعوں کا بھی آغاز ہوتا ہے جو نہ صرف زندگی بھر ان کا پیچھا کرتے رہے بلکہ دنیائے ادب و افسانہ جب تک ان کا ذکر کرتی رہے گی یہ ہنگامے بھی ان کے تعاقب میں رواں دواں رہیں گے۔ انھوں نے منٹوتنقید کی طویل تاریخ کا تجزیہ کرتے ہوئے یہ نتیجہ اخذ کیا کہ ہمارے ناقدین نے ہیئتی اور موضوعاتی دونوں پہلوؤں سے متعلق اپنی تنقیدات میں منٹو سے انصاف کرنے کی کوشش کی ہے اور جہاں ان کی خوبیوں کا ذکر کیا ہے وہاں ان کی خامیوں سے بھی چشم پوشی نہیں

کی اگر چہ ان کی خوبیوں کا پلڑا ہمیشہ بھاری ہی رہتا ہے۔

فرقہ وارانہ فسادات، طوائف اور جنس منٹو کی تفہیم کے مرکزی حوالے ہیں تاہم منٹو کے تصورِ قومیت کو اب تک موضوع بحث نہیں بنایا گیا۔ پروفیسر شافع قدوائی نے اپنے مضمون ''نیشن بطور بیانیہ اور منٹو کا افسانوی متن'' میں منٹو کے متعدد افسانوں علی الخصوص ٹوبہ ٹیک سنگھ کے حوالے سے یہ باور کرایا کہ منٹو نے اس زمانے کے سب سے مقبول نظریہ قوم پرستی کو Subvert کیا اور ٹوبہ ٹیک سنگھ کے مرکزی کردار کی No man's land پر موت سے یہ مبتادر ہوتا ہے کہ قومیت کی بنیاد پر تقسیم اصلاً تخلیقی انسان کی موت کا اشاریہ ہے۔ جب تقسیم ہوگی تخلیقی شخصیت کی بھی شکست ہوگی۔ ہومی بھابھا، گائتری اسپوک اور ایڈورڈ سعید کے حوالے سے شافع قدوائی نے منٹو کے متعدد افسانوں کے تجزیہ سے یہ نتیجہ نکالا کہ منٹو کے نزدیک وطن پرستی بھی تعصب کی ہی ایک شکل ہے اور تشدد دراصل انسان کی ازلی بے بسی اور لاچاری کا استعارہ ہے۔

دراصل تقسیم کا خارجی واقعہ منٹو کے لیے زیادہ اہم نہیں ہے، اُس کے لیے سب سے زیادہ لرزہ خیز عمل صدیوں کے سرمایۂ اقدار کا خاک میں مل جانا ہے۔ اُس نے تقسیمِ وطن کو انسانی سائیکی کی تفتیش کا اساسی حوالہ بنایا ہے اور تمام توجہ اس امر پر مرکوز کی ہے کہ مہذب زندگی کا دعویٰ کرنے والا انسان کس طرح دیوانگی اور جنون میں حیوانی سطح کو بھی پار کر جاتا ہے۔

پروفیسر قاضی جمال حسین نے کہا کہ منٹو نے تقسیم کے واقعات اور طوائفوں کی زندگی کے علاوہ بھی بہت کچھ لکھا ہے ایسے میں چند منتخب کہانیوں پر اکتفا کرنے کے بجائے کم معروف کہانیوں کی طرف بھی توجہ دینے کی ضرورت ہے کہ یہاں بھی بیان کا اسلوب اور تکنیک کا تنوع دیدنی ہے۔ اس روشنی میں انھوں نے کہانی ''بانجھ''، ''کبوتروں والا سائیں'' اور ''پھوجا حرام دا'' پر اپنا فکر انگیز مقالہ پیش کیا۔

سید خالد قادری نے غالب اور منٹو میں یکسانیت کے پہلو تلاش کرتے ہوئے منٹو کے فن پر مدلل گفتگو کی اور کہا کہ منٹو صرف ایک افسانہ نگار ہی نہیں بلکہ ایک Brilliant تجریدی اور غیر روایتی ذہن کا نام تھا جس کے ادبی تشخص کو قاری تو قاری ہمارے نقادوں نے بھی زیادہ تر romanticise ہی کیا ہے۔

فرحت احساس نے 'کالی شلوار' کی تین تخصیصی معنویتوں پر فوکس کرتے ہوئے نہایت کامیاب تجزیاتی مطالعہ کیا ہے اور یہ سوال اٹھایا ہے کہ اگر مرکزی کردار کو شنکر سے کالی شلوار میسر نہ آتی تو سلطانہ اور اس افسانے، دونوں کا کیا ہوتا؟

ان کے علاوہ مقامی اور بیرونی مقالہ نگاروں کے گراں قدر مقالوں سے مثبت بحث اُبھری کہ منٹو کی تخلیقات میں انسانی رشتوں اور رابطوں کی پیچیدگی کیوں ہے اور اس کی کہانیاں کیوں ہمارے روایتی تصور اخلاق و معاشرت اور نقدِ نگاہ پر ضرب لگاتی ہیں؟ وہ کیا اسباب ہیں کہ مرد اور عورت کے درمیان ربط و تعلق کی متعدد سطحیں قاری کے لیے حیرت کا باعث ہیں، اور کس طرح اس نے ہنگامی واقعات کو بھی آفاقی صداقتوں میں تبدیل کر دیا ہے؟

سمینار کے اختتام پر سینٹر آف ایڈوانسڈ اسٹڈی کے کوآرڈینیٹر قاضی افضال حسین نے سمینار کے ان تین دنوں میں پڑھے گئے بتیس مقالوں کا جائزہ پیش کیا۔ منٹو کے متعلق اس سہ روزہ ادبی تنقیدی سرگرمی پر اطمینان کا اظہار کرتے ہوئے قاضی افضال صاحب نے فرمایا کہ ان تین دنوں میں منٹو کی تخلیقی بصیرت کے مختلف جہات پر نہایت اچھی گفتگو ہوتی رہی، جو مقالے پڑھے گئے وہ بہت معیاری تھے، ان میں سے منتخب مقالوں کا مجموعہ جلد ہی شائع کیا جائے گا لیکن اس کے ساتھ ہی یہ بھی کہا کہ ایک تو منٹو کے ڈراموں پر کوئی مقالہ نہیں آسکا نیز اگر ان کی صحافت کے متعلق بھی کوئی مضمون شامل اشاعت ہو سکتا تو بہت اچھا ہوتا۔ اس کے باوجود بلاشبہ منٹو کے فنی اساس کا ایک رخ اب بھی مخفی ہے۔ ہمیں اپنی توجہ اس سمت بھی کرنی چاہیے جس کے زمین و آسمان آج بھی مستور ہیں مثلاً فلم کی اسکرپٹ، اس کے منظرنامے، مکالمات — اسی طرح ریڈیائی ڈرامے جو اُس نے آل انڈیا ریڈیو کے لیے لکھے۔ یہ اسٹیج ڈراموں کے علاوہ تھے۔ لطیفہ گوئی، وقائع نگاری کے علاوہ اور بھی کئی جہتوں پر گفتگو ہونا ابھی باقی ہے۔

اس سمینار کے مقالے اس امید کے ساتھ شائع کیے جارہے ہیں کہ ان کی روشنی میں سعادت حسن منٹو کی فکر و فن کے متعلق بنیادی سوالوں کو سمجھنے، ان پر بحث کرنے اور ان مباحث کی روشنی میں منٹو کی تعین قدر میں مدد ملے گی۔

صغیر افراہیم
کنوینر سمینار

مقالہ نگار

۱۔	شمیم حنفی	(پروفیسر ایمریٹس) شعبۂ اردو، جامعہ ملیہ اسلامیہ، نئی دہلی۔
۲۔	قاضی افضال حسین	(کوآرڈینیٹر) سینٹر آف ایڈوانسڈ اسٹڈی، شعبۂ اردو، علی گڑھ مسلم یونیورسٹی، علی گڑھ۔
۳۔	سید خالد قادری	۲۰۱ گولڈن کریسنٹ، مہدی پٹنم، حیدرآباد۔ ۲۸
۴۔	شمس الحق عثمانی	(پروفیسر) شعبۂ اردو، جامیہ ملیہ اسلامیہ، نئی دہلی۔
۵۔	عقیل احمد صدیقی	(پروفیسر) شعبۂ اردو، علی گڑھ مسلم یونیورسٹی، علی گڑھ۔
۶۔	معین الدین جینابڑے	(پروفیسر) شعبۂ اردو، جواہر لال نہرو یونیورسٹی، نئی دہلی۔
۷۔	شافع قدوائی	(پروفیسر) شعبۂ صحافت و اطلاعاتِ عامہ، علی گڑھ مسلم یونیورسٹی، علی گڑھ۔
۸۔	بیگ احساس	(پروفیسر) شعبۂ اردو، سینٹرل یونیورسٹی، حیدرآباد۔
۹۔	طارق چھتاری	(پروفیسر) شعبۂ اردو، علی گڑھ مسلم یونیورسٹی، علی گڑھ۔
۱۰۔	خالد علوی	(اسسٹنٹ پروفیسر) شعبۂ اردو، ذاکر حسین کالج، نئی دہلی۔
۱۱۔	عاصم صدیقی	(ایسوسی ایٹ پروفیسر) شعبۂ انگریزی، علی گڑھ مسلم یونیورسٹی، علی گڑھ۔

۱۲۔	قاضی جمال حسین	(پروفیسر) شعبۂ اردو، علی گڑھ مسلم یونیورسٹی، علی گڑھ۔
۱۳۔	صغیر افراہیم	(پروفیسر) شعبۂ اردو، علی گڑھ مسلم یونیورسٹی، علی گڑھ۔
۱۴۔	علی رفاد فتیحی	(پروفیسر) شعبۂ لسانیات، علی گڑھ مسلم یونیورسٹی، علی گڑھ۔
۱۵۔	فرحت احساس	(اسسٹنٹ ایڈیٹر) اسلام اور عصر جدید۔ ذاکر حسین انسٹی ٹیوٹ آف اسلامک اسٹڈیز، جامعہ ملیہ اسلامیہ، نئی دہلی۔
۱۶۔	ارجمند آرا	(اسسٹنٹ پروفیسر) شعبۂ اردو، دہلی یونیورسٹی، دہلی۔
۱۷۔	راشد انور راشد	(اسسٹنٹ پروفیسر) شعبۂ اردو، علی گڑھ مسلم یونیورسٹی، علی گڑھ۔
۱۸۔	محمد اسلم پرویز	161/3، صنوبر منزل، ہال روڈ، کرلا ممبئی، 400070
۱۹۔	تحسین فراقی	(ڈائریکٹر) مجلسِ ترقی ادب، لاہور۔
۲۰۔	ہمایوں اشرف	(اسسٹنٹ پروفیسر) شعبۂ اردو، ونوبا بھاوے یونیورسٹی، ہزاری باغ (جھارکھنڈ)۔
۲۱۔	مرزا حامد بیگ	۳۳۵۔ نشتر بلاک، علامہ اقبال ٹاؤن، لاہور۔
۲۲۔	سیما صغیر	(اسسٹنٹ پروفیسر) شعبۂ اردو، علی گڑھ مسلم یونیورسٹی، علی گڑھ۔
۲۳۔	ابوالکلام قاسمی	(پروفیسر) شعبۂ اردو، علی گڑھ مسلم یونیورسٹی، علی گڑھ۔
۲۴۔	ظہور الدین	(پروفیسر) نشیمن مارکیٹ، (چھنی راما) نروالی بائی پاس، جموں
۲۵۔	ابوبکر عباد	(اسسٹنٹ پروفیسر) شعبۂ اردو، دہلی یونیورسٹی، دہلی۔
۲۶۔	محمد خالد اشرف	(ایسوسی ایٹ پروفیسر) شعبۂ اردو، کروڑی مل کالج، دہلی یونیورسٹی، دہلی۔
۲۷۔	ندیم احمد	(اسسٹنٹ پروفیسر) شعبۂ اردو، کلکتہ یونیورسٹی، کلکتہ۔